د. عالي القرشي

تحولات الرواية

في المملكة العربية السعودية









د. عالي القرشي

تحولات الرواية
في المملكة العربية السعودية





د. عالي القرشي

تحولات الرواية

في المملكة العربية السعودية



النادي الأدبي في منطقة الباحة
المملكة العربية السعودية
www.adbialbaha.com



ص.ب. 113/5752
E-mail: arabdiffiusion@hotmail.com
www.alintishar.com
بيروت ـ لبنان
هاتف: 9611-659148 فاكس: 9611-659150

ISBN 978-614-404-381-3

الطبعة الأولى 2013

الفهرس

القسم الثاني

قراءات في إصدارات روائية

مقدمة

شهدت الكتابة الروائية في المملكة العربية السعودية تحولات عديدة، على مستوى الرؤية وغايات السرد، وعلى مستوى البناء، وعلى مستوى مكانها في الخطاب الثقافي؛ فبعد أن كانت تتخذ بناء تراتبيًا للحدث، وتنمو فعاليتها على ضوء نمو الأفكار التي تراءت للكاتب قبل تشكيل الرواية كتابيًا، وجدنا الروايات ذات البناء المركب، والرواية التي تجد تميز تشكلها في اتخاذ طريق مختلف في البناء، وقابلتنا روايات ذات لغة تعتمد على فتح مساحة في ما يستقبله القارئ من دلالة لغتها، حين احتفت هذه الروايات بالمتلقي، وجعلت لتشكل العمل الروائي على يديه صيرورة تتخذ من الأبعاد الثقافية والروحية في المكون الاجتماعي معبرًا إليه لذلك الاستقبال المحرض على إعادة التشكيل.

ونهض لدينا روائيون غامروا في تجربة الكتابة، فجعلوا وجودهم الروائي ليس قابعًا في كتابة رواية بقدر ما هو تثبيت القدم في طريق مختلف ينهض بعبء الخطاب والتشكيل في هذا الفن.

ويأتي هذا الكتاب الذي أقدمه في هذا السياق تتويجًا

لرحلة طويلة من المتابعة المتأنية، المستثارة حينًا بالمختلف، والمستجيبة حينًا لاندهاش يتخلق لديها من لغة تنفتح على احتمالات ثرية، والمتفاعلة حينًا مع خطاب يشكل وعيًا جادًا بالحادث والمتغير عبر اشتراطات الفن.

منذ ما ينيف على العقدين شغلت كتاباتي ومقالاتي وأبحاثي بالفن الروائي في المملكة، وحضرت ملتقيات عديدة قدمت فيها أوراقًا وأبحاثًا، داخل المملكة وخارجها، وحين عدت إلى هذا الجهد المبعثر هنا وهناك رأيت أن أضمنه هذا الكتاب الذي كانت نواته بحثًا عن البناء الروائي مدعومًا من قبل جامعة الطائف.

وقد خضع كل ذلك لقدر من التغيير استجابة لغاية الكتاب في الوقوف على المختلف في السرد الروائي، ووضع القارئ في تجربة التلقي المنتج، وجعلت الكتاب في قسمين: الأول: اتجه لتجلية التحولات في البناء الروائي، ومتابعة أنماط ذلك، واتجه كذلك للوقوف على التغيرات التي حدثت في عوالم السرد، ممثلة في الثقافة، وتغيرات الحياة، وجاء ذلك في وقفات على تجليات المقام والطواف عند رجاء عالم، وعند اقتران السفر والسرد، وعند المنعطف الثقافي واستثماره في المواقف السردية، مع وقفة عند جماليات السرد، التي صاغت تشكلًا جديدًا في الصنيع الروائي، وهو يعانق هذه التحولات.

أما القسم الثاني فكان مقالات نشرت في جريدة الرياض في زاوية (الكتابة والحكاية)، قدمت فيها قراءات

نصية لعدد من الروايات في ضوء ما تجسده من اختلاف في الرؤية والبناء.

آمل أن يلقى هذا الكتاب مكانًا في المدونة النقدية في مشهدنا الثقافي، وعند متابعيه أينما بلغ وأينما كانوا.

أسأل الله العلي القدير التوفيق والسداد

عالي سرحان القرشي
جامعة الطائف
1433هـ / 2012م

القسم الأول

التحولات في البناء وعوالم السرد

تغيرات البناء الروائي في المملكة

تمهيد

في عصرنا الحديث عايش الإنسان عالمًا غير واضح المعالم، يشوبه الغموض، وتكتنف العيش فيه الصعوبات من قسوة التسلط، وقيود الحريات، والتزاحم على موارد الحياة، وتحقيق الوجود.

وكانت كتابات المبدعين الروائية محاولة من كل مبدع لبناء عالم يتحقق فيه التئامه، عبر رحلة من التشظي والقلق، ووجد المبدع أمامه العالم، فسارع إلى اللحاق به واقتناصه، وانتقاده، وفض مشكلاته، فكانت هذه الملاحقة، وهذا الوعي بحركة العالم، والرغبة في إقامة عالم متوزان عبر حركة الكتابة السردية منبئة بتنوعات في البناءً الروائي.

العالم يلهث نحو آفاق يتبدل المنشود منها يومًا بعد يوم، مما ولد غموضًا في حركة العالم،ومواجهات متجددة، تقتضي تقوية طاقات مناسبة، مما جعل الروائي في حالة خلق متجدد لبنائه الروائي، ولذا كانت متابعة البناء الروائي مفضية إلى التأمل في كيفية تشكيل تلك المواجهات وإقامة العالم المتوازن وتحويل ذلك إلى رؤية لها دلالاتها

التمثيلية في كل تشكيلة بنائية ولذلك كان الشكل (هو نقطة الارتكاز التي دونها لا يتأتى ولوج فضاء الرواية بمختلف أبعادها الإيدلوجية والرمزية)[1].

ولما كان هذا التشكل في حال تحول مستمر، إذ إن السرديات كثيرًا ما تخترق وحدة النظام المركزي، وتشوش وحدة النسق بما تقيمه من اختراق متعمد في التغير البنائي. كان التحول ينبئ بفعل جمالي له تأويله، ويدل على قدرة في المغامرة الكتابية اضطرت إلى مواجهة تناقضات العالم، مما جعل كونديرا يؤكد أن ذلك يتطلب قوة من الروائي لا تقل عظمة عما يواجهه[2].

ومن شأن التغيرات في البناء الروائي أن تقف بنا على عنصر أصبح جوهريًا في البناء الروائي له فعله في السرد، وحركة تفاعله ذلك (أن مثل هذا التزحزح في المنظور التقليدي باتجاه شرعنة العناصر والمكونات اللازمنية وجعلها من أسس العنصر الروائي ليس سهلًا في تأريخ تطور النظرية السردية. ويتعين بالتالي النظر إلى الفضاء وإلى الوصف بالخصوص لا بوصفهما عنصرين للاستراحة الحكائية، وإنما كأساسين من أسس بناء عملية تحول المعنى في النص الروائي)[3].

---

(1) اليبوري، أحمد، **دينامية النص الروائي**، (منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، الطبعة 1993 م)، 44.

(2) كونديرا، ميلان، **فن الرواية**، ترجمة بدر الدين عرودكي (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2001)، 9.

(3) نجمي، حسن، **شعرية الفضاء المتخيل والهوية في** =

وقد قادت الاشتغالات على النصوص الأدبية حديثًا إلى استنبات قوى في حركة النصوص، تجعل لكل نص طاقاته التي تستنبتها القراءة وتتحرك بها، إذ من داخل النص تنبت نصوصٌ أخرى بالتأويل فـ (ليس هناك من نصٍّ متجانس. هناك في كل نص... قوى عمل في الوقت نفسه قوى تفكيك للنص. هناك دائمًا إمكانية لأن تجد في النص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه وجعله يتفكك بنفسه)[1].

وإذا أضيف إلى ما في داخل النص، ما يسترفده النص السردي من حكايات تتوالد أو تتجاور، أو أبنية نصية أخرى، كان ذلك مدعاة لاتساع مدى التأويل، واستنطاق النص بحركة من تلك العلاقات الناشئة به من خلال تجاور البنيات، وتناسل الحكايات، واسترفاد تعليقات السارد، وحواره مع نصه أو مع أبطاله وهذا ما سنحاول متابعته، وتبيان أثره من خلال متابعة تغيرات البناء الروائي، ذلك الأمر الذي أثراه النقد الحديث نظريًا باتجاهه إلى عد عناصر ومكونات النص السردي من أسس بناء عملية تحول المعنى في النص الروائي[2].

وإزاء هذا التطور في المنظور النقدي للتجربة

= **الرواية العربية** (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى، 2000 م)، 72.

(1) دريدا، جاك، **الكتابة والاختلاف**، ترجمة كاظم جهاد (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1988 م)، 49.

(2) نجمي، حسن، كتابه السابق 72.

الروائية، وإزاء الحركة المتجددة لبناء النص الروائي في بلادنا... كان اتجاه هذا البحث لقراءة، وتأويل هذه التغيرات، إذ تم النظر إلى التجربة الروائية في المملكة باعتبارها منجزًا قابلًا للتأمل والاستنطاق، يستدعي تأمل تغيرات البناء الروائي بسبب من المكانة التي أصبحت له في المنظور النقدي الحديث.

وحين بدأنا مراجعة المنجز في هذا المجال حول النص السردي، لم نجد دراسة متخصصة حتى الآن ـ حسب علمنا ـ تتصدى له، ماعدا دراسة حسن حجاب الحازمي المعنونة «البناء الفني ـ في الرواية السعودية»، وتختلف هذه الدراسة عن عملنا هنا في أمرين:

(1) انحصارها في الفترة الزمنية بين عامي 1400 هـ ـ 1418 هـ[1].

(2) اعتمادها المنهج الوصفي ومجافاة التحليل والتأويل.

واتجه بحثنا إلى اعتبار المنجز الروائي في المملكة نصًا متكاملًا بدأ منذ بداية الرواية؛ إذ إن البداية في هذا الفن تقتضي التأمل والتأويل فقد كان هذا البدء نشدانًا لبناء جديد في الكتابة العربية. واتجه البحث كذلك إلى عد التغيرات تبدلًا في طريقة التأليف، التي أخذت تستنهض

(1) الحازمي، حسن حجاب، **البناء الفني في الرواية السعودية**، (الطبعة الأولى، 1427 هـ ـ 2006 م)، 8.

فاعلية القراءة، وتنامي وعي جديد بالفعل القرائي، وتداخل الذات الساردة مع الذات القارئة في آفاق تنشد التعددية، وحرية الإنسان، ولذة الاكتشاف، والإبداع.

ويقصد بالبناء الروائي في هذا البحث تلك المساحة التي تتحرك فيها مكونات النص الروائي سواء امتدت إلى استرفاد نصوص أخرى، أو بنية لها طريق مختلف، أو ظلت متنامية بنص له أحداثه، وتداعياته، ومراجعاته.

ويقصد بالتغيرات ما حدث في النص السردي من حركات تتراجع عن تنامى الخيط الروائي، أو تعيد قراءاته، أو تُوَلِّد من تناميه بنيات أخرى، أو تنقلب به عن الإلف.

وسنحاول في هذه الدراسة تبيان الأثر الجمالي الذي تحدثه هذه التغيرات، وعلاقة الحركة الروائية بسياقاتها المعرفية والاجتماعية.

وسيتم تناول ذلك في المحاور التالية:

- بداية الرواية انزياح نحو تشكل أدبي جديد.
- أنواع الأبنية الروائية.
- حركة البناء الروائي بين المؤلف والقارئ.
- حركة البناء الروائي داخل السرد.

● بداية الرواية انزياح نحو تشكل أدبي جديد

الرواية كائن متجدد، لا يرضى بأن يسير على سنن معروف، لذا كان شكلها الرجراج القابل للاختراق والتخلق

ضمن أطر متجددة يعبر عن «هشاشة النص الأدبي الذي تندرج فيه»[1]، ولما كان المعمار الروائي الذي ينتظم تشكيل النص يجري تحريكه على مكونات النص، فإن هذا النسيج يظل في حال من التغير منقادًا لأن يسير في بوتقة التشكيل الذي يصنعه النص؛ وكاشفًا الطبيعة المتحركة لبنائها.

ولما كان الاتجاه إلى كتابة الرواية حديثًا في الثقافة العربية، لنا أن نعد البدايات التي نهض بها الرواد مغامرة نحو بناء جديد من الكتابة يختلف عما كان سائدًا وهو ما نجده واضحًا في تقديم الأنصاري لروايته (التوأمان)، الصادرة عام 1930م، فهو اتجه إليها لتضمين التثقيف الإسلامي للمناهج العصرية الجذابة، كالتحرير في بعض الأحيان على الأسلوب الروائي،أو الفكاهي[2]، ولذا يعد الاتجاه بحد ذاته تغيرًا لأنه يسعى إلى الكتابة عبر نمط جديد في الثقافة العربية، لابد أن يكون مختلفًا عن نمط البناء الروائي الغربي لاختلاف السياق الثقافي، واختلاف المحمول ولذلك اعتبر بعضهم الاتجاه نحو الرواية الحديثة تسوية بين شكل أجنبي ومواد محلية[3].

(1) بو عزة، محمد، **هيرمينوطيقا المحكي ـ النسق والكاوس في الرواية العربية**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت الطبعة الأولى، 2007)، 54.
(2) الأنصاري، عبد القدوس، **التوأمان** (دمشق، 1930 م)، ص ج.
(3) الهاجري، محمد، الأنصاري، **رائد الرواية**، ضمن أبحاث =

ولذا عُدت هذه الرواية الأولى تاريخيًا من الأعمال التحويلية التي تساهم في إعادة إنتاج الخطاب الثقافي على أسس جديدة[1]، وقد عدد سحمي الهاجري ما تقاطعت به هذه الرواية مع الثقافة حينها[2].

وحين نقف على رواية «فكرة» لأحمد السباعي، نتبين ما كان يؤمله وينشده في هذا الصنيع الروائي، من وعي مختلف يتوخى له طريقًا جديدًا في الكتابة، يجعل لشخوص أفكاره حضورًا وحيوات، بعد أن كان الحضور في الثقافة العربية لأصحاب الحظوة، وأهل الصدارة، فيستنبت للحديث والذكر شخصيات تعاقر قسوة الحياة، وتسكن الذاكرة الخلفية من الثقافة السائدة، لتكون بعد ذلك من ضمن من يتقدم ذكرهم كلما صمدت هذه الرواية أمام الزمن، وتعاورها الحديث، ابتداء من تلك اللحظة التي اقتحمت على الناس بيوتهم ومجالسهم، وهي تُقرأ رواية.

خلقت هذه الرواية ببنائها الروائي وعيًا مختلفًا طال مكونات النص الروائي من لغة، وشخصيات، وأحداث، وفضاءات زمانية ومكانية، فقد تعمدت وعيًا جديدًا بما يمكن أن تقدمه المرأة من وعي، وما يستثار فيها من طاقات

= ملتقى العقيق الثقافي، الدورة الأولى، 1428 هـ، نادي المدينة المنورة الأدبي، 231.

(1) السابق: ط 25.

(2) الشدوي، علي «**تمثيلات المثقف في رواية التوأمان**»، ضمن أبحاث ملتقى العقيق الثقافي، الدورة الأولى، 1428 هـ، نادي المدينة المنورة الأدبي، 231.

خلاقة تنشئ ذلك الوعي عبر الكتابة الروائية، وهو أمرٌ جديد في تلك الفترة[1]، وجاء ذلك عبر مبنى حكائي[2] مختلف، يخالف الإلف السائد ليس في مجرد الفكرة، بل في تشكيل الشخصيات، ومسار الأحداث، فمثلًا تجد الرواية تسير بالحب مسارًا أراد به الراوي أن يختلف عما هو شائع في روايات تلك الحقبة وأفلامها، لذلك قال في التقديم عن شخصيته «فكرة»[3]، (فهي تفلسف الحب، في شكله الأخير، فتعده غلطة الأجيال والحقوب.. تحدرت إلينا في أسلوب كانت القصة والوضع أهم عناصره).

---

(1) انظر: الحازمي، منصور إبراهيم، **الرواية ضمن موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث**، (دار المفردات، الرياض، الطبعة الأولى، 1422 هـ، 2001، م 5، 10، حيث يشير إلى البداية قائلًا: «وتعتبر رواية عبد القدوس الأنصاري «التوأمان» التي طبعها في دمشق سنة 1349 هـ - 1930 م أولى المحاولات في هذا الفن «ثم أخذ يعدد المحاولات التالية لها.

(2) يُعرّف «المبني الحكائي» بأنه: طريقة عرض الحدث مع مفارقاته الزمنية من استباق واسترجاع.

ويعرّف «المتن الحكائي» بأنه: نسق الشخصيات، ومنطق الأفعال، ومتوالية الأحداث، (محمد بو عزة، المرجع السابق) وانظر:

يقطين، سعد، **تحليل الخطاب الروئي** (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت: الطبعة الأولى 1989 م)، 29.

(3) السباعي، أحمد، **فكرة - بدوية الجبل التائهة بين وديان الطائف**، دار الصافي، الطبعة الثانية 1409 هـ - 1989 م)، 10.

وقد تحدرت هذه الأمنية في حوار النص، لتصنع أفقًا جديدًا للحب مختلفًا، حيث جاء في الرواية، على لسان فكرة:

(شكا كثير من عزة، وبكى جميل من بثينة، وجن قيس بليلى في صور لا ندري كم عانى الوضاع والقصصيون فيها، ولكنك تدري أنها كيّفت الحب في جميع العصور بعدهم، وصاغته في القالب الذي شاءه الوضاع والقصاص لقيس وجميل وكثير)[1].

قد لا تكون الرواية نجحت في تشكيل الحب البديل، لكن الكاتب تحسب له الجرأة في الإقدام على معاندة السائد، والتمرد على أمر خالط شغاف القلوب، وأحدث أثره في العقلية العربية، بتلك الثقافة التي شكلت الذاكرة العربية، ولذلك كان يستشعر العناء والجهد اللذين بذلهما في تسلط تلقي الحب وعلاقاته في النسق الثقافي السائد، الذي صبغ روايات تلك الفترة في السير الشعبية، وفي روايات وأقاصيص بداية النهضة العربية، أمثال ما نجده عند مصطفى لطفي المنفلوطي..

ويحسب لهذه الرواية أمرٌ لم يتنبه له أغلب من وقفوا عليها، وهو إسناد البطولة إلى المرأة، ذلك الأمر الذي تلون به بناء شخصيات الرواية وأحداثها، وقد أشار إليه إشارة عابرة الدكتور محمد صالح الشنطي، حين جعل من

(1) السابق: 45.

مؤشرات الرواية، بروز شأن المرأة واضطلاعها بالدور الرئيسي فيها[1].

ويبدو أن اختراق السائد بهذه البطولة، في عمل سردي كان يهدف إلى إيجاد ذاكرة ثقافية، تقتحم على الناس سمرهم، وأحاديثهم وجدلهم لتضع المرأة في مكان من يُقلد البطولة، ويُطلب منه الرأي والمشورة في سياق ثقافي نعرف مكان المرأة فيه، وهو ما ألمحت إليه الرواية في كثير من المواقف، وأن هذا منذ البدء في التأليف الروائي يمثل وعيًا بما يمكن أن يصنعه هذا الاشتغال من تبدل في الفكر، وانقلاب على المستقر، ومجريات العرف، لقد جعلت الرواية الفتى حضريًا، يألف لين العيش، ويفقد الصرامة[2]. أما الفتاة فكانت تمثل الخشونة، والصبر على قسوة العيش (أرود الفيافي، وأنا واثقة مما أرود)[3]، وهي التي كانت تقول له:

(لست أنا التي يوطأ الوعر لراحتي، إنما لأمثالك المترفين يمهد الفرش الوثير اللين وتكفيني حصاة من هذا أنطوي عليها، كما تنطوي العنزة على نفسها بين الصخور)[4].

---

(1) الشنطي، محمد صالح، **فن الرواية في الأدب السعودي المعاصر** (نادي جازان الأدبي، الطبعة الأولى، 1411 هـ - 1990 م)، 49.

(2) السباعي، أحمد، **فكرة** (مصدر سابق)، 26.

(3) السابق: 27.

(4) السابق: 53.

وأصبحت الفتاة هي التي تذلل المكان، وقسوة الطبيعة لمقام الفتى ومبيته (جمعت الحشيش في الجزء الممهد ثم سوته بيدها حتى استوى فرشًا وثيرًا، ثم أشارت إليه بالجلوس، وفي عينيها المتألقتين صرامة الحاكم، وعطفت إلى الأعواد اليابسة تجمعها وتضرم النار فيها، ثم تدنيها بكفها إلى ناحية وتأخذ بكفه إليها قائلة:

ـ (تذوق لذة الاصطلاء على لهب مستعر في كهفٍ خشن)[1].

وقد جاءت التأملات التي كشف عنها السارد للطبيعة مرتبطة بحركة بناء الرواية، فتجد الربط بين التأملات في البادية والسحاب وبين عالم بطلة النص «فكرة»؛ فاللغز المحير فيها، ومحاولة البطل سبر غورها، والرمي بالكلمات ذات الإيحاء إلى مرامٍ للحوار نشأت بينهما، جعل من هذه التأملات، ومن فعلِ البرق والمطر، وعلاقة الإنسان بها إشارات إلى كلمات يستدنيها الحوار للكشف وسبر الغور فمن ذلك هذا الحوار[2].

قال وهو يشير إلى سحابة داكنة على الحافة القصوى من الوادي:

ـ أظننا في يومٍ ماطرٍ عتيد؟.

فأجابت وقد افتر ثغرها عن ابتسامة خفيفة رضية.

---

(1) السابق: 23.

(2) السابق: 24، 25.

ـ والمترفون يخافون المطر!!.

قال:

ـ وجمل الصحراء وعنز البادية، وغزال الجبل يتقون المطر ما أمكنهم ذلك:

فما ملكت أن انفرجت شفتاها عن ضحكة عالية، ثم تكلفت الجد أكثر من ذي قبل، وقالت:

ـ وما تعني؟. أترى هذه البادية وكم فيها من وضوح وبساطة؟.. إنني ابنتها يا صاحبي، واضحة كهذه الشمس المشرقة، رغم السحاب المتراكم، بسيطة بساطة هذه السهول المترامية، فلا تحاول أن تلوي أو تحاجي».

فقد جاء تخوفها وريبتها منه بسبب ما توحي به كلمة «يتقون المطر»، وأشارت إلى وضوحها وبساطتها بوضوح الشمس، مشيرة إلى ما يكتنف هذا الوضوح أحيانًا من حجب.

ومن مظاهر ارتباط وصف مظاهر الأجواء، والمكان بحركة بناء النص، ما نجح فيه النص من رسم لحال المطر والبرد وما اقترن بهما من ظلام وخوف، ليجسد تفرد الاثنين، والتقاءهما في مواجهة ما يمثل خطرًا داهمهما، ليبرز التعاون، والشهامة، والشيم يبديها كل منهما، ويجاوزان كل ما يخطر في البال من تفرد والتقاء ذكر بأنثى، انظر مثلًا ذلك في بدء الرواية، وبدء التقاء الاثنين.

حين يقول[1]:

(واربدّ الجو، ودمدم الرعد، وانجابت الغيوم عن هطيل مدرار، سالت به الهضاب والروابي، وانحدر في رعونة وجنون في منعرجات الطريق إلى بطن الوادي.

انطوت الفتاة على نفسها، وجمعت أطراف ثوبها إليها، تحتمي به من المطر الوابل، وتقدم صاحبنا منها في دعة، وتلطف بشأن أن تثق بمروءته، وتعتمد ذراعه ليبلغ بها مأمنًا يقيها العاصف والمطر).

ونلحظ في بناء شخصية البطلة الإفراد لها، والتوحد مع عالم الطبيعة البكر، فمنح ذلك للأنثى حياة مختلفة لها عما عهد في الثقافة العربية، فلم تكن هذه الثقافة لتقيم حياة التوحد بعالم البراري والقفار إلا للصعاليك الذكور، على نحو ما ترامى إلينا من أخبارهم، وسيرهم، لكن السباعي هنا يقيم ذلك لأنثى، تفردت في تعلمها، وتجوالها في أصقاع مختلفة، فتهيأت لدور مختلف، دور من يعلم ولا يتواصل بعلمه، لأن المحيط غير مهيأ لذلك، فكان ذلك التوحد والخلوص إلى العالم البكر، تحت رحمة السماء، وفوق أديم الأرض، وكان هذا العالم الذي تتعايش فيه «فكرة»، وتتوحد معه، مهيئًا لها الفطرة، والنقاء، والتأمل العميق، فكانت الرواية بذلك تتوخى طريق السائرين في التوحد والاكتشاف.

إذن نستطيع أن نقول إن حركة الفعل المختلف الذي

---

(1) السابق: 21.

أراد أن يقيمه السباعي للأنثى أسبغت ظلالها على بناء الرواية، وصنعت لها اختلافها عن السائد والمألوف في المحيط الاجتماعي، وفي الذاكرة العربية، وأدبيات الثقافة التي تتسرب إلى القوم، فكان يريد أن يقذف إليهم بوجود مختلف في النشأة والتكوين والمعاش.

وإذا نظرنا إلى رواية «فكرة» إزاء الروايات التي عاصرتها، «التوأمان»، «الانتقام الطبعي»، «البعث»، وجدنا أن الروايات الأخر لم تعن بالتشكيل المختلف لشخوصها، فجاءت الشخوص من عالم الوقائع والأحداث التي شكلها الساردون لتمرير رسائلهم، ومقولاتهم الإصلاحية.

كما هي الحال في روايات «التوأمان»، «البعث»، «الانتقام الطبعي».

لكن التغير يكمن ـ كما أسلفنا ـ في التوجه نحو البناء الروائي، وجرت في الدراسات التي تناولت هذه الروايات أوصاف لطبيعة تأليفها والأفكار التي تحملها، ولما كان هدفنا في هذه الدراسة هو الوقوف على الاختلاف في البناء الروائي، فإنا سنكتفي بهذه الإشارة إلى هذه الروايات التي جرت في السياق الذي تجري فيه حركة المقالات، ورسائل التوجهات الإصلاحية، إلا إنها اتخذت طابع الحكي، وصممت شخوصها من أجل الوفاء بأفكار كاتبيها، ولولا تتابع الأحداث، واختلاف الأماكن لما ميزت في رواية «البعث» مثلًا بين المقالات الصحفية في ذلك الزمان وبين ما جاء في الرواية.

وجاءت رواية «ثمن التضحية» لحامد دمنهوري لتضع

الرواية في بلادنا على المسيرة مع الرواية عمومًا في البناء الفني، بما في ذلك رسم الأحداث، وتشكيل الشخوص، والحوار مع العالم المعيش، وقد عدها الحازمي بسبب من ذلك أول رواية فنية تظهر في بلادنا[1].

ونتيجة لانغماس الرواية في الحوار مع أفكار المجتمع، وإظهار سطوة التسلط الاجتماعي، جاءت الرواية في بناء يختلف عن بناء رواية «زينب» لمحمد حسين هيكل التي صدرت عام 1912م، في مصر، فحبيبة البطل هي الضحية في رواية دمنهوري، ويضطر إلى الاقتران بابنة عمه، وحبيبة البطل في رواية هيكل هي ابنة عمه، ولكن التقاليد تحول دون اقترانه بها[2] هكذا هي سطوة التقاليد من وجهين مختلفين حالت دون اقتران البطل بمن يحب، وإذا كانت المسافة المكانية واختلاف العادات بين مصر والمجتمع الحجازي، قد خلقا مجالًا للدمنهوري، أن يظهر حوارًا بين السطوتين: سطوة العادات والتقاليد، وسطوة الانفتاح والتقبل الحضاري، ثم يكون الأمر للسطوة الأولى... فإن ذلك يتسق مع البناء العام للرواية، ذلك أن هذه الرواية من خلال حوارها مع المجتمع، واستثمارها حركة المسار بين محافظة المجتمع، وحاجات التحول الاجتماعي والحضاري، قدمت ذلك من خلال رؤية ثقافية معيشة تجادل في كيفية المعاش وكيفية التعليم من خلال

(1) الحازمي، منصور إبراهيم، **الرواية** (مرجع سابق)، م 5، 20.
(2) السابق: 20.

شخصيات الرواية التي تتجه إلى التعليم بمصر، وهنا نجد الاختلاف عن رواية «فكرة»، التي جعلت أمر التعلم والثقافة زادًا وتكوينًا لشخصية البطلة مقصورًا عليها. فقد حرص السارد هنا أن يبرز في هذه الشخصيات: أحمد، حسين، إبراهيم عصام تقديرهم للاختلاف بين شخصياتهم وطبائعهم، وإلفهم له، وإمعانًا من المؤلف في تقدير الحاجة إلى الاختلاف، أخذ يؤكد حرصهم عليه، حيث يأتي في السرد قوله:

(بل إنه ليتراءى لهم في بعض الأحيان ضرورة الحرص على هذا الاختلاف في شؤون المنزل)[1].

وكأن السارد قد أراد أن يوطن الاختلاف، ومعايشته، ويجعله لصيقًا بالقوم في معاشهم اليومي، وفي تكييف تصرفاتهم فهو يشير إلى ضرورة شيوع ذلك في نمط الحياة الاجتماعية خارج هذا المنزل، وخارج هذه المجموعة داخل الوطن[2].

وهكذا نلحظ أن التشكيل للشخصيات، ومسارات

---

(1) دمنهوري، حامد، **ثمن التضحية** (القاهرة، الطبعة الأولى، 1378 هـ ـ 1959 م)، 182.

(2) انظر: القرشي، عالي سرحان، التجديد الأدبي في عهد الملك سعود بن عبد العزيز، ضمن كتاب: **الملك سعود بن عبد العزيز**، (بحوث الندوة العلمية لتاريخ الملك سعود بن عبد العزيز، 5 ـ 7 ذي القعدة 1427 هـ)، دارة الملك عبد العزيز، م 2، 33.

الحوار ترتبط ارتباطًا عضويًا برؤية تحاول أن تترسم مسار المعاش، والانفتاح في ظل سطوة اجتماعية تحول دون ذلك، ولهذا أمعن التشكيل في تجسيد مدى المقاومة، والتمرد، على ما يفرضه الإرث الاجتماعي، أو الثقافي، أو حركة النمط السائد. لذلك جاء السرد لإبراهيم بتشكيل يجعله يرفض في البدء الامتثال لطريقة التعلم والدراسة السائدة في الجامعة التي امتثل لها زملاؤه، حيث كان يتنقل بين قسم وآخر، ويتعلم الموسيقا ويجعل للصداقات والانخراط في حياة المجتمع مكانًا ومجالًا لبناء الشخصية وبناء الثقافة، فكان يقول لزملائه[1].

(إنكم تعيشون في قوقعة مقفلة، لقد انتقلتم ببيئتكم إلى القاهرة، وستعودون كما جئتم... أما أنا فقد درست البيئة الجديدة من خلال هذه الصداقات، وسوف استمر في اكتساب ما يعن لي منها. إن المجتمع واسعٌ وميدانه فسيح، يمكن كل منكم أن يختار منه ما يريد حسب اتجاهه وميوله).

لكن الرؤية التي تبنى من تشكيل الرواية، وتبنى أيضًا أحداثها استسلمت لإعادة هذا المتمرد للنمط المألوف تدريجًا، ليعود إلى الحجاز، ويجبر على الاقتران بابنة عمه، على الرغم من ذلك الشأن الذي جعلته لمقاومة التسلط الاجتماعي، على النحو الذي يضج به عصام «حين

(1) دمنهوري، السابق، 187.

يتأمل مسار تكوينهم، ومعايشته بيئتهم الجديدة، وما سيؤولون إليه»[1].

(ما أثقل الانتقال من طراز معين في الحياة كحياتنا إلى آخر مثقل بالهموم!! طراز قد رسمته أيدٍ غير أيدينا بعناية، فوضحت خطوطه، وسوف يطالبنا المجتمع في السير في تلك الخطوط، لا نحيد إلى اليمين، ولا إلى اليسار، ولا ننظر إلى أبعد من خطونا).

هكذا تعانقت الرؤية الجديدة مع الشكل الجديد لكتابة توخّت أن تسكب وعيها الجديد في تشكيل يصنعه إبداع الحضارة، وينميه فعل التجربة الكتابية.

● أنواع الأبنية الروائية في المملكة

من خلال تتبع الأشكال التي اندرجت في مسارها الرواية السعودية اتضح تمايز أربعة أشكال من الأبنية هي:

1 ـ البناء التعاقبي

كانت الحكاية هي الرحم الحاضنة للرواية، من متنها كان مهادها، وعلى تراتب وقائعها وإيقاعها كان نماؤها، وكان من الطبيعي أن نجد تشاكلًا كبيرًا بين العديد من الروايات وبين الحكايات، حيث خرجت كثير من الروايات على طريقة الحكاية حاملةً تراتبية أحداثها، وتتابع وقائعها،

(1) السابق: 185.

فجاءت في شكل البناء التعاقبي، الذي يعتمد على تتابع الأحداث، وتصعيدها لتبلغ الذروة ثم تلج محطة الكشف، وحل العلاقات الملتبسة.

وقد كانت الروايات السعودية في بدء تأليفها، تتخذ هذا المنحى سبيلًا، ذلك لأن هذا المنحى يتلاءم مع الوجهة الإصلاحية التعليمية التي كانت تسلكها هذه الروايات[1].

وقد قدمنا في المحور السابق ما أضافه هذا النمط البنائي في حضوره مع البدايات الأولى للتأليف الروائي من أبعاد في مكونات النص.

ولا ننسَ أن هذا الشكل يحضر في أشكال البناء الأخرى، لكنه في بعض التشكيلات لا يظل مهيمنًا، خصوصًا تلك الروايات التي تجعل للنسيج الروائي حركة تحدث للزمن، والذاكرة، والحكايات فعلًا، من خلال الاسترجاع، أو استدناء المستقبل، أو تحريك المكان، أو خلق حكاية أخرى.

2 ـ البناء المتوالد، المتناسج

ويأتي هذا البناء ثمرة لنشوء علاقة جديدة بين حركة بناء الرواية وفعل الكتابة، تجعلنا نطلق اسم الرواية /

(1) الحازمي: منصور إبراهيم، **الرواية** (مرجع سابق)، م5، 10.

الكاتبة، على تلك الروايات التي تجعل للكتابة فعلًا داخل النص[1].

وفي مثل هذا الصنيع تنعتق الرواية من إطار الحكاية التي تنبئ بما حدث، وما تقدم فعله وخبره، لتنقل لك، وتحكي جدل الكتابة مع الكاتب، وحوار الشخصيات بعضها مع بعض، وتناسج حكاياتها في حال تكون وحركة الكتابة، فيظل صنيع الكتابة حافلًا باختلاق الشخصيات، واختراق أنماطها، وتكوين فضاءات زمانية ومكانية لا مجال لها إلا فضاء الرواية في حال اشتغال كتابتها، وهو ما جعل كاتبة مثل نورة الغامدي، في رواية وجهة البوصلة تداخل بين الساردة و«فضة»، لتجعل من حكايتها حكاية ممتدة في سرد الساردة، حين تقول:[2].

(فضة تعيش حكايتي برقتها.. حتى بعد موتها تسمعني ما كان..»،

وحين تقول: «فضة»[3].

(الوهم الذي يطوق أيامي.. أسألك.. هل أنت.. أنا..

---

(1) انظر، القرشي، عالي سرحان، **الرواية بين حكي الكتابة وكتابة الحكي (بحوث المؤتمر الثاني للأدباء السعوديين،** جامعة أم القرى، مكة المكرمة)، م3، 171 ـ 196.

(2) الغامدي، نورة، **وجهة البوصلة**، (المؤسسة العربية للدراسات ـ ، 2002 م)، 25.

(3) السابق: 50.

لا أشك في هذا برغم ضغط «حمود» على ساعات أيامي.

فكيف هرّبت عظامك ولحمك ودمك من أسر الكفن والقبر..

وأبقيت روحك أسيرة فيّ..)

نحن هنا فعلًا أمام نسيج الكتابة في إدماج شخصية السارد في فعل المحكي، ففضة الجدة تتداعى وتتناسج في فعل الساردة، حتى إنها تخرج من فضائها، لتنبع من ذلك الفضاء المحكي تحمل عبئه، وتتسلط على وجودها، فينبت السؤال عن الوجود، وعن اختراق الناموس.

وقد استثمر هذا التناسج أيضًا الروائي عبده خال في روايته «الموت يمر من هنا»، حيث يتحرك سرد الرواية في إطار دوائر تتجلى في فصول الرواية فيكون فصلها الأول إجمالًا لما يتسلط على أهلها وضيق المنافذ أمامهم التي تؤول إلى غربة وضيق على الذات فتبدأ بتحديد مكان قرية «السوداء» وما يرتبط بها من أساطير، واعتماد حياة أهلها على واديها المرهون بغدق السيول وجرفها للمزارع، أو القحط الذي يهلك الحرث والنسل، وما كان يمارسه السوادي على أهلها من تسلط وجبروت، ثم يمضي الكاتب إلى حال أهلها من الثبات والعزلة والخنوع للسوادي ثم يشير إلى حال تلقي أهل القرية نبأ ظهور «شبرين» من غربته.

ثم تتوالى فصول الرواية موسعة لهذا الإجمال ومتناسلة منه، وناسجة من هذا التشكيل مواجهات، ومقاومة للتسلط، في الوقت الذي ترسم حكايات تتداخل من التسلط، وشيوع الخرافة، والأسطورة، ومواجهة القحط، والغربة في مصائر شخصيات مثل أم موتان، شبرين، الجدة نوار، السوادي[1].

وحين نقرأ في رواية «سيدي وحدانه» لرجاء عالم هذا التساؤل عن سر اختيارها حسن الصائغ، بمثل هذا القول[2]:

(حتى الآن أنا لا أعرف لم اخترت لسري صائغًا صاغ محبوبة في ريش طير ليحلق بها في عوالم الجن والاستحالة، فانتهى في اعترافات لأناسٍ مضوا بأسرارهم، وغابوا في التربة المكية).

يفاجئنا الحس المتيقظ لاشتغال الكتابة، بحيث يتداخل فضاء الرؤية مع فضاء شخصية الحكاية، فإذا بأسئلة الكتابةِ تتحرك أمامنا لتتساءل عن الشخصية، وسر الاختيار، وعالم الخفاء والاستحالة الذي تدخل إليه تلك الشخصية...

(1) انظر القرِشي، عالي سرحان، **حكي اللغة ونص الكتابة ـ قراءة في عينات من القصة والرواية في مشهدنا السردي** (كتاب الرياض، ع 115، يونيو 2003 م)، 129 ـ 131.

(2) عالم، رجاء، **سيدي وحدانه**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى، 2001 م، 35.

وهنا لا يكون فعل الكتابة فعلًا مراقبًا لحركة الشخصيات وراصدًا لها، بل مشكلًا لها سلطة تكوينية على مسار الكتابة، ومهيئًا لها حوارًا مع الرؤية التي تجدلها، والعالم الذي تشكله. ولهذا لا تعتد بمسار الحركة للشخصيات وللحيوان قبل الكتابة، وإنما تنسج لها وجودًا يتشكل من الكتابة، ويتناسج منها، فيولد من البناء الحاكي الذي ينبجس منه النص أبنية أخرى، تتداخل، وتتحاور إن لم ينقلب بعضها على بعض، وتتصارع.

3 ـ الأبنية المتجاورة

جاءت كثير من الروايات في السعودية ترصف في النص الروائي أبنية متعددة تتجاور، وتمنح قراءة النص أبعادًا مختلفة، بما تضيفه عليه من إيحاءات من خلال هذا التجاور، ويقصد بهذه الأبنية وجود أبنية متعددة، كل بناء له هيئته المستقلة، التي تجعل عمله داخل حركة النص من خلال التجاور فقط، ذلك التجاور الذي يترك الروائي اشتغال إيحاءاته للقارئ، أو يدعمها أحيانًا بالإشارة إلى حركة الاقتباس، في حال مايكون ذلك التجاور عن طريق استضافة النص لنصوصٍ أخرى.

وتتم هذه المجاورة في أشكالٍ متعددة منها:

---

(1) الجهني، ليلى، **جاهلية**، (دار الآداب، بيروت، 2007 م).

(2) جاء ذلك في متابعاتهم الصحفية لهذه الرواية..

1) مجاورة النص الروائي الذي يبنيه الكاتب، لنصٍ آخر له طبيعته السردية المختلفة عن النص المتن:

مثل ماجاء في رواية ليلى الجهني «جاهلية»[1]، حيث جاء في الرواية إلى جانب الغلاف الذي يحمل نصًا، ونصوص العناوين لفصول الرواية نصوص الأحداث المتعلقة بحرب العراق الأخيرة، التي تحمل كذلك نصًا آخر، كان يكتب بطريقة مغايرة، ويسجل بطريقة محايدة من الكاتبة التي تترك للأحداث جريانها، وكأن ذلك يشير إلى خضوع عالم الرواية لحركة الأحداث في غياب عن التأثير فيها، وعدم القدرة على ذلك حتى ولو كانت لأهله نية.

2) مجاورة النص لنصٍ آخر له طبيعة سردية مشابهة: وهذا ما يجعلنا أمام روايتين في وقتٍ واحد، ولكنهما الروايتان اللتان تسيران في إطار الحركة الروائية للنصين، وذلك على نحو ما فعلت رجاء عالم في روايتها «حبى» حيث كانت تداخل بين نصين إنشائيين من فعل الساردة، حيث تشير بعد عبارة الإهداء بقولها:

(ستأتيك حكايتي في متن جار وختم محوط)، ويفهم من إشارة قولها: (أبدأ بالجاري وأفعل بالختم، حيث كل زائل يقوم على دائم ومنه انبعاثه)[2].

(1) الجهني، ليلى، السابق: 135، 136.

(2) عالم، رجاء، **حبَّى** (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى، 2000 م)، 5.

وهذه المزاوجة بين نصين من إنشاء الكاتب تكون فرادة لرجاء عالم في هذا السبيل، ذلك أن صنيعها هذا يختلف عن كتاب آخرين، أقاموا كتبهم على التزاوج بين أكثر من نص، مثل ما فعل كمال أبو ديب في «عذابات المتنبي»، وأدونيس في «الكتاب»، وغيرهما من الروائيين الذين يستحضرون نصوصًا أخرى في رواياتهم على النحو الذي سنوضحه لاحقًا، ذلك أن الإحالة عند هؤلاء على نصٍ مقروء، قد يكون له الحضور في ذات قارئه..

بينما رجاء في نص «حبى»، تداخل بين نصين إنشائيين من فعل الساردة ليس لأحد بهما خبرة سابقة، تنشئ النص الأول الجاري، لتنتقل منه إلى نص «الختم»[1].

وهذا يختلف أيضًا عن صنيع الساردة في رواياتها السابقة «طريق الحرير»، «سيدي وحدانه» التي كانت تداخل فيها بين ما خبرته ثقافة القارئ، و ما خبرته في حركة السرد، على النحو الذي سيتم إيضاحه في المحورين الثالث والرابع.

ويدل هذا على شعور الساردة بالطاقة التي كونتها لقارئها ليصبح شريكًا في تأملاتها، واكتشاف عوالم

(1) القرشي، عالي، **حكي اللغة ونص الكتابة** (مرجع سابق)، 154.

سردها، فإذا التقت ذاته عوالم السرد في «المتن» وتهيأ له الكشف، عاد ليقرأ ذلك في إنتاج جديد لعالم «الختم».

3) مجاورة النص الروائي لنص آخر له جنسه المختلف عنه:

ويظهر هذا في رواية «مسرى يا رقيب»[1]، حيث كتبت الساردة رجاء عالم النص الكتابي، وقامت أختها شادية، برسم اللوحات التشكيلية التي رافقت الكتابة، داخل الصفحات، إذ تضمن النص عشر لوحات كتبت عناوينها مثل: الصرح، التوأم، خارطة الرمل، حجر البازهر..

وقد تابع هذا التجاور معجب العدواني، وربط بين فعله في النصين، مشيرًا إلى أن هذه اللوحات (تتبنى ملمحًا مميزًا في النص لتقوم باقتناصه، ومن ثم إخراجه إلى المتلقي بعد كبح شحنات الخيال المتدفقة في النص)[2].

لكنه مع ذلك يرى أن ذلك يفتح إمكانية خلق رؤية تخييلية أخرى تحدث تأويلًا للنص.

وكان استثمار هذا التجاور بين نصين من جنسين مختلفين منبئًا بالمساحة التي أصبحت الرواية تتركها للمتلقي، ليقوم بإنفاذ طاقته التواصلية مع النص.

(1) صدرت عن المركز الثقافي العربي، عام 1997م..

(2) العدواني، معجب، **تشكيل المكان وظلال العتبات** (النادي الأدبي الثقافي، جدة، الطبعة الأولى 1423هـ)، 99.

4) المجاورة عن طريق الاقتباس

وذلك باستحضار نص جاهز، كامل التكوين، داخل النص السردي، حيث أصبحت الرواية نصًا مضيافًا تلتقي فيه النصوص، كاستشهادات أحيانًا على نحو ما يتراءى في روايات غازي القصيبي مثل: العصفورية، أبو شلاخ البرمائي، وقد أشار الدكتور حسن النعمي إلى ما تنطوي عليه بنية هذين العملين من استراتيجية رواية الشعر عبر اختلاق أحداث يمكن من خلالها توظيف الأبيات الشعرية وأشار إلى تكثيف الفعل السردي، واستثمار طاقة السخرية، في هذا الاسترفاد[1]، ومثل ما جاء في رواية وجهة البوصلة لنورة الغامدي، وسنتوقف قليلًا أمام صنيعها، لنكشف عن نموذج من حركية هذا الاقتباس داخل النص الروائي؛ إذ أصبح الاقتباس كاشفًا عن الرؤية التي تشكلها، وتستنطق استضافتها، وتفسر علاقتها بحركة النص، فحين تفتح نورة الغامدي الحوار في «وجهة البوصلة» باستدعاء نص المطر لأمل دنقل، وإيراده حين يقول[2]:

وينزل المطر

ويغسل الشجر

ويثقل الغصون الخضراء بالمطر

---

(1) النعمي، حسن، **رجع البصر - قراءات في الرواية السعودية** (النادي الأدبي الثقافي جدة، الطبعة الأولى 1425 هـ - 2004م)، 145.

(2) الغامدي، نورة، **وجهة البوصلة**، مصدر سابق، 9، 10.

ينكشف النسيان

عن قصص الحنان عن ذكريات حب

ضيعه الزمان

لم تبق منه إلا النقوش في الأغصان

قلب ينام فيه سهم

وكلمتان

نغيب في عناق

جنبي.. فراشتان

وأنت ياحبيبي

طير على سفر

نجد أننا أمام نص مبني، وجاهز التكوين، يُستدعى في بدء النص الروائي، نص شعري يتغنى بالحب، مما يجعل التساؤل يقوم حول العلاقة بين بناء هذا النص، وبناء الرواية، ليكوِّن ما في عالم هذا النص الشعري وتشكيله أفقًا للخروج من ربقة القلق والجبروت التي يعيشها عالم الرواية بما فيه من ضحايا وجلادين، فجاء استثمار هذا النص موحيًا بدلالة التطهير والاغتسال التي يحتاج إليها هذا الوادي الذي تحكي الرواية عالمه ومشيرًا إلى ما ينبغي زرعه في هذا الوادي من فيض الحب. ولذلك يتداخل فعل

المطر المستحضر في هذا النص مع فعل السرد الذي يظهر الحاجة إلى إزالة الجدب الإنساني بالوعي، والفقر المعرفي بالثقافة التي تتقاطر من الحوار.

4 ـ البناء المقلوب

نقصد به ما يفاجئك به النص الروائي من أن كتابته تبدأ من ختام حوادثه، وجاء ذلك البناء في بعض النصوص المتأخرة في كتابة الرواية السعودية، مما يشي بأن الروائي يجرب أفقًا جديدًا، ويدلف إلى مغامرة تنبئ بمشاركة القارئ وتنبئ بنقل الاهتمام من بناء الأحداث في تراتبها، وما يتبع ذلك من بناء بقية عناصر العمل الروائي إلى جعل محور الاهتمام في الفعل السردي الذي تفعله الكتابة، وسنشير هنا إلى روايات ثلاث اتخذت هذا الطريق للتمثيل فقط وهي:

1) الغيمة الرصاصية

تبدأ هذه الرواية بعنوان (في الختام)، وتبدأ بهذه الفقرة[1].

(... وأنت تؤلف بين المتون المختلفة والشروح المتناقضة كانت تتكوم أمامك أصول منقوشة في قطع الجرار المكسورة وكتابة موشومة على جلود الغنم، وغير

(1) الدميني، علي، **الغيمة الرصاصية** (دار الكنوز الأدبية، بيروت، الطبعة الأولى 1418 هـ، 1998 م)، 6.

بعيد عنها تتراكم مسودات كتبها جاسم مروية عن خالد، وأشرطة كاسيت بصوت خالد وأصدقائه فيما تقبع خرزة زرقاء في ركن الدولاب وحيدة لا تعرف أين تضعها في النص).

وقد أراد الكاتب بهذا أن يساوق بين هذا البدء، وبين الانقلاب الكتابي في الرواية، الذي سنتحدث عنه لاحقًا، وينبئ هذا بوعي مشاركة القارئ، وإدخال الراوي شخصية فاعلة في حركة النص.

2) الطين

تبدأ هذه الرواية[1] بانقلاب حكائي في المخيلة المستقبلة، فتمثل أمام المتلقي (الحياة من الموت)، ليصبح أمام هذه الحالة التي تجلس الحيّ الميت مع الطبيب، ليكون ذلك السر الذي يتوق بطل الرواية إلى معرفته محركًا للفعل السردي في الرواية.

وتظل هذه الحالة ممثلة لحركة الانقلاب في الحكايات الواردة في الرواية، فالكاتب ينقلب عن السرد الذي حكى خروج القرية بغير هدى، وحكاية السارد عن أمه وأبيه، وحالة الموت التي يتصور أنه انبعث منها، ليختصر ذلك، ويعود إلى البدء الذي انطلقت منه حركة

(1) صدرت هذه الرواية عن المؤسسة العربية للدراسات، عام 2002 م.

السرد المتمثلة في حالة مرضية تعرض على طبيب نفسي[1].

3) رائحة الفحم

تبدأ الرواية بهذا المدخل..

(ما بعدك هذا الطوفان الذي يمزق جسدي أشلاء، وأنت مخاض الصمت الأبدي الذي يخترق عالمي الداخل، فيبدد ظلمة حزن أعانيه)[2].

ينبئ هذا المدخل بإحالة على شخصية من شخصيات الرواية، وقد يكون رسالة السارد التي لا تفارق أجواء الرواية، ثم يأتي حديثٌ عن حلم، ليأتي ظهور الشبح الذي كان في وجه السارد لتنشأ تداعيات بناء الرواية من ذلك البدء الذي أقام الأسرار، والأسئلة حول ما يظهر تباعًا من عوالمها.

وهذا الانقلاب الحكائي في الرواية السعودية الذي نشير إليه هنا، يتجاوز تقنية الاسترجاع، إلى أن يكون إدخالًا للقارئ في ذلك العالم المتكون الذي تبدأ منه السردية الروائية.

---

(1) القرشي، عالي، **البناء المختلف في الرواية السعودية**، ضمن بحوث «**ندوة الرواية بوصفها الأكثر حضورًا**» (نادي القصيم الأدبي، الطبعة الأولى 1424 هـ، 319.

(2) الصقعبي، عبد العزيز، **رائحة الفحم**، (الرياض، الطبعة الأولى 1408 هـ، 1988م)، 7.

ويبدو أن صنيع الصقعبي في روايته هذه يخرج به من دائرة حكم حسن حجاب الذي أورده في الهامش من أن قارئه يفشل في إعادة ترتيب حكايته، ليبقى في دائرة من برر صنيعهم في المتن بأنهم استخدموه لأغراض فنية تخرج بالسرد عن النسق التقليدي[1].

حركة البناء الروائي بين المؤلف والقارئ:

إذا كانت الخطاطة المشهورة في النقد الحديث لتمثيل حركة النص بين المرسل والقارئ، وهي خطاطة رومان ياكبسون في نظرية الاتصال، وعناصرها الستة على النحو التالي[2].

سياق

رسالة

مرسل ———————— مرسل إليه

وسيلة

شفرة

فإن هذه العلاقة في المتابعة النقدية، وفي التجليات الكتابية لم تبق على هذا النحو، فقد أعلى شأن القارئ عبر

(1) الحازمي، حسن حجاب، **البناء الفني في الرواية السعودية** (مرجع سابق)، 112.

(2) الغذامي، عبد الله، **الخطيئة والتكفير ـ من البنيوية إلى التشريحية**، النادي الأدبي الثقافي، جدة، الطبعة الأولى 1445هـ ـ 1985 م)، 7.

النشاط التعاضدي للقارئ المنتمي إلى دينامية التأويل الذي لا يقف عند حدود بنية الإنتاج[1].

فأصبح القارئ مشاركًا في الإرسال، وأصبح وعيه محركًا للرسالة، وظهر ذلك جليًا في حركة البناء الروائي، الذي أصبح يعتمد بالإضافة إلى مكونات عناصره المتعددة من فضاء وحدث وشخصيات، ولغة حاملة لذلك في مبناها الحكائي على ما ينشأ من علاقة بين النص وبين المتلقي، هذه العلاقة التي سجلت حضورًا للقارئ أصبح فيه حلقة اكتمال العمل الأدبي إذ يشير آيزر إلى أن العمل الأدبي هو تكوين النص داخل وعي القارئ[2]، بحيث لم يعد المعنى متكونًا محددًا من حركة ما يقذف إليه، بل أصبح المعنى ذا وجود متجدد، يجعل للنص حركته لدى قارئه ليقوم بتنفيذ عمليتي الاستنبات «Germination» والتفكيك «Destruction»[3].

وقد وعى بعض الروائيين ذلك، واستثمروه في بناء النص الروائي، فجاءت بعض الروايات تبث تلك الفعالية للقارئ، وذلك للاعتماد عليه في بناء وسرد نصها الروائي؛

---

(1) إيكو، أمبرتو، **القارئ في الحكاية**، ترجمة أنطوان أبو زيد (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى، 1996 م)، 92.

(2) انظر، صالح، صلاح، **سرد الآخر ـ الأنا والآخر عبر اللغة السردية** (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى 2003 م)، 21.

(3) نجمي، حسن، **شعرية الفضاء** (مرجع سابق)، 87.

فرجاء عالم تجعل للحوار مع نصها مكانًا ظاهرًا في سردياتها، وبلغ الأمر بها أحيانًا كثيرة أن تقطع السرد فتعود إلى القارئ تخاطبه، وتبثه تصوراتها عن عملها، وطريقة تلقيه، ففي رواية (طريق الحرير)، يجيئنا في البدء تحديدًا لمسار عالمها الحكائي، وعلاقته بالذات الساردة، وكأنها تحاول في هذا البدء صد القارئ عن الإضافة في الربط مابين سيرتها وحركة حكاية النص، وكأن هذا التصريح المباشر في البدء يشير إلى اعتماد الارتياب في ذلك الذي يشع من مسار النص، كأن هذا البدء الذي يعلن يشير إلى حضور القارئ، ومبررات توقعاته فليتوقع المسار السيري، وليأخذ من تلك التداعيات المرتبطة بسيرة الساردة، والتفاتاتها إلى حال تلقي كتابتها ما يبرر توقعاته، لكن ذلك لا يؤخذ مأخذ الوقائعية النمطية، بل في إطار التشكيل والتكوين الذي تعلنه الساردة، فهي تقول[1]:

(هذه الرحلة التي نحن بصدد كشفها من عناصر محددة أو هفهافة كالحرير أو الأزرق.

ما يعودني منها أقرب ما يكون لتقاسيم الليل والنهار في احتوائهما على كمال العناصر وموسيقاها).

كأن الكاتبة هنا تواجه سلطة القارئ بسلطة الكتابة، وسلطة نمط سلبي في التلقي بنمطٍ آخر هيأت له مثل هذه الكتابة الروائية أخذ اليومي، والمعيشي، والهامشي في أفق

(1) عالم، رجاء، **طريق الحرير**، (المركز الثقافي السعودي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى 1995 م)، 5.

التكوين والتشكيل الذي بناه النص، ليهيئ عالمًا يتواطأ القارئ والسارد على معايشته والتحليق في آفاقه.

وقد اتكأت الساردة في رحلتها هذه على توقعات القارئ، لتجعل هذه التوقعات ارتقاء بتشكيل النص عن نمط مألوف في التلقي وجاوزت حوار القارئ إلى حوار بعض الأفهام والمداخلات مع مسار حكايتها، فإذا التقى تشكيل حكايتها مع حركة السياق الثقافي، في فترة كتابة النص حول جدل لغة الأنوثة والذكورة، عمدت الساردة إلى بث قول في سردها يتعالى على هذا الجدل ويكشف عن أفقٍ لتلقي النص أرادته الساردة، فهي التي تقول[1].

(أستطيع القول إني نصف نار... أنا التي دخلت بنصفي الإنسي للنص مفتونة بقافلته..)

هنا تشير الساردة إلى أفقٍ خفي توقعت منه مسارب نصها وطاقاتها، وهيأها لهذه التقريرية العجيبة، بناء النص الذي شكل قافلة نصية يتداخل فيها الظاهر والباطن، البشري والناري، الغابر في التاريخ والواقع المعيش، تلك الحكاية وذلك التشكيل، الذي راجعت فيه القارئ، ونقلت أفق توقعاته إلى هذا المستوى الذي يحرك وجود الشخصيات والكائنات، ونقلت ذلك إلى سياق تشكيل النص الثقافي، فاستدعت الغذامي، الذي اشتغلت تصوراته لحركة الثقافة العربية في ظلال هذا النقد، فداخل الذكورية

(1) السابق: 180.

وأعلن تسلطها في الثقافة العربية من خلال نسق الفحولة[1]، استدعته الساردة لتسفر له عن وجودها في النص، وكان هذا الاستدعاء في كتابة النص، وفي خاتمته، ليكون للنص نماء وتشكل بعد هذا الاستدعاء، تقول بعد كلامها السابق[2].

(وكنت عند هذه النقطة أبحث عن خاتمة للنص وشطرنجه حين أعلن عبد الله الغذامي، وهو أحد حراس التواريخ وأسرارها قربَ بسط أوراقه التي ستبحث في أصلي «أنثى أم ذكر»...)

وصوغ الساردة بحث الغذامي وأسئلته بهذه الطريقة ينبئ باحتجاج على ما اتجه إليه واعتمد عليه في تصنيف اللغة بين ذكورة وأنوثة، وكأن الساردة تقول إن القسمة بهذه الطريقة غير متصورة، لتقول بعد ذلك[3].

(ومثل هذه البرود تدفعني فأسفر عن قناعي من وراء

---

(1) كان الدكتور عبد الله الغذامي في تلك الفترة ينشر ويتحدث في مقولاته التي أخرجها بعد ذلك في كتابه «**المرأة واللغة**»، الصادر عام 1996 م، عن المركز الثقافي العربي، وأعلن فيه فحولة اللغة (انظر ص8)، ثم توّج ذلك بكون الفحولة نسقًا مسيطرًا في الثقافة العربية في كتابه «**النقد الثقافي**» الصادر عام 2000 م، وقدم حول ذلك التطبيقات في الفصول 3، 4، 5، 6، 7.

(2) عالم، رجاء، كتابها السابق: 180.

(3) السابق: 180.

النص وإنسيتي، والتعبير عن مخاوف قديمة.. إذ لم أحرص في رحلتي على شيء حرصي على امتلاك الأصول بذكورتها وأنوثتها، إنسيتها وجانها، حقيقتها وأحلامها).

تبلغ ذروة الاحتجاج في عد هذا من البرود «السدل والأستار»، حينئذ لا بد من الإفصاح، لابد من هتك القناع، لا بد من الارتقاء مع أفق النص، لتعلن بعد ذلك في نشوة عن حركة النص في أفق القارئ، لتقول[1].

(فأبحت لكل مسافر أن يشتط في التتويج).

وفي رواية رجاء عالم «سيدي وحدانة»، تجد حضور القارئ مستدعى في النص، فتجده يُحاور، وتقام أمامه الأسئلة، ويُشكل معه أفق السرد، فالنص يستدعي تمثيلًا للقارئ يتمثل في شخصية (حسن الصائغ)، الذي جعلته بحمولاته الثقافية، وبمكوناته النصية ذا فعل واستشارة في كتابة النص، فهيأت لها هذه الممازجة مابين الشخصيتين أن تحوّل القارئ من متلقٍ لا يحضر إلا بعد نهاية النص، إلى قارئ صانع لكتابة النص، وأن تؤول الشخصية النصية من مجرد شخصية تستجيب لحركة السارد وتكوينه إلى أن تكون شخصية ذات وجود فاعل يرفض، ويحتج، ويهيئ من جديد.

وجعلت هذه الممازحة بين القارئ وشخصية النص للقارئ مستوى من الحضور والفعل النصي للقارئ يختلف

(1) السابق: 180.

عن حضور القارئ في طريق الحرير الذي جعل في دور المستشار، أو الممثل لشريحة من التلقي النمطي، أو المواجه بآليات وتشكيل النص الجديد.

لقد كونت هذه الشخصية من لحمتين: لحمة الشخصية التاريخية في سرد الليالي، وشخصية محايثة للكتابة[1].

تبدأ «جمو» الشخصية النصية الرئيسة في السرد، التي يداخلها سيدي وحدانه، ومياجان، وحسن البصري، بجعل العلاقة مابين الأبعاد الثلاثة في حركة النص: الحكاية، الكتابة، القراءة علاقة جسدية تؤول إلى الكشف والرؤيا، ف «جمو» تخط على جلدها ثلاثة خطوط، تقول الساردة[2].

(وهناك، وعلى الظل الغائر في الجلد الناصع جددت بقلم كحلها حصون رجالها الثلاثة:

خط وخط... حين تقاطعت الخطوط ركنتها..

في ركن: عرق ريحان، فتحرك مياجان، هتفت جمو:

انظر الشكل في الرواية: صفحة 5

---

(1) انظر، القرشي، عالي، **نص المرأة من الحكاية إلى كتابة التأويل (دار المدى**، دمشق، الطبعة الأولى 2000 م)، 79.

(2) عالم، رجاء، **سيدي وحدانه** (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى، 1998 م)، 5، 6.

في ركن، قرنت حاجبين فاحمين انغرسا فشهقت: ياسيدي وحدانه.

تَلَّوت حية غطيسة السواد في ركن، قالت: عاطسة لك يا حسن البصري، فتلتفُّ عليَّ أشواقك فتحجبك، فتنسيك أنهار واق ومعشوقتك بنت ملك الجان).

ويهمنا من هذا الاستشهاد إبراز مدى فرح حسن البصري، الذي كما أسلفنا يمثل الشخصية القرائية في حكاية النص وتكوين عوالمه، فيتشكل بقدراته، وبصره، فيومئ إلى ما يلين عريكة «جمو» ويسلس قيادها، قائلًا[1]:

(لا تأخذاها إلا برفد ورفد، فإذا التقى الرافدان أسلمت لكم أعنتها وسلمت).

وإذا مضينا في النص وجدنا حسن البصري (الصائغ)، يحايث النص، يتشكل داخله، يشكله، له حيز في تشكيل لغته على نحو ما نلمس من قول الساردة، بعد أن حملت حكاية «جمو»[2].

(وعلى أصابعي العشرين تراكبت خواتم معقودة بديعة الصنع صنعها صانع مليح الصنعة، وسلكت تلك اللغة طريقها إليّ وملكتني).

ونجد حواره عن الإبلاغ، ووصول الكتابة إلى المتلقي، في مثل هذا الحوار[3].

---

(1) السابق: 6.

(2) السابق: 8.

(3) السابق: 9.

(أنا لم يصدني ردك القاطع:

«أنت لا تبلغين أحدًا».

ولا قولك كلما جاءتك مني كتابة:

«لم يبلغ مكتوبك غير قبور أربعة بقلب مجلس محفورة باسم حسن وولديه، وقرينته من الجن، قبور لم تسكن قط»).

وتكون الكتابة للنص محاولة إبلاغ بتلك الإمكانات المتمازجة، فتقول لحسن[1]:

(لذا قررت أن أبعث إليك برسالة جمو الصفراء، وبأحجبتها المحروسة بحيوان، وبخاتم من تلك الخواتم المعقودة الصنعة، عسى أن تجري لغتها إليك، وتبلغ البشر الناطقين، وقبورهم الآهلة، فافتح إن فتحت لك).

وتبرز ذلك بأنها تكتب حكاية جمو، وتنطق بحكايتها فتقول: لحسن[2].

(وحين لا تريد لي يا صائغ التدخل بكتابتي الطلسم فإن جمو تستأثر بالحبر فتكتبنا جميعًا، ولا تغفل حتى ذنوبي، ذنبي الأول كان امرأة ثم خيل لجمو أن ذنبنا الرجل. وهاهي تبسطه عله يجيء فاتحة لبقية الذنوب).

(1) السابق: 9.

(2) السابق: 9.

وإذا مضينا في السرد، وجدنا ما تشير به إليه من تعليمات في مثل قولها[1].

(مازلنا نتخبط في فتح ماوصلك من تركة جمو، أنبدأ بالأسماء أم بحيوانها؟

ودعنا نقسط لك الفتح فنؤجل الحيوان لحين تتمرس يا بصري في الأسماء وجريانها).

ونجد حسن في آخر الرواية محرضًا على النبش والكشف في عوالم السرد، فتقول له[2]:

(... فها أنت ذا تحرضني على نبش الأكفان، بعثت تحرضني على إعادة نظم جنازة الشيخ بيكوالي. وعلى عجزي عن تصوير خفايا الجنازة إلا أنني سأجتهد في كشف مراسم التكفين كما جرت في طوابق النسوة).

ونجد هذا القارئ يجسد حيوية للنص، حتى الإحجام عن الامتداد في سرد، أو استنطاق حكاية، يجعل له النص حكاية مع هذا القارئ المتجسد في حسن البصري فالبحث عن الصور الحجازية والحسم فيها يصبح مجالًا سرديًا في النص، فهي تقول له[3]:

(لا أعرف لم تحرضني على التوغل وراء تلك الصور

---

(1) السابق: 10.

(2) السابق: 155.

(3) السابق: 59.

الحجازية الصاخبة باللون والحر والجدل. فهي ورغم إخراجها للنور ستظل عصية على الحسم).

والبحث أو التوقف عن شواهد لتلك العوالم يكون حاكيًا عن تلك العلاقة الحيوية التي تحرك السرد، فلئن لم يسعف البحث أسعفت تلك الحرارة في الكلام لبلوغ المعرفة عن ذلك العالم، على النحو الذي يجليه قول الساردة[1]:

(أين انتهى ذلك البازان ياترى؟ أتجد يابصري أي نفق أو معبر يقود إليه في مخطوطات واق؟ بعد تلك النقلة وعبر كل الأحبار أنا كنت ماضية في البحث عن ذلك البازان).

بل إن التحاور والخطاب بينها وبين هذا الشخص، يدفعان السرد وحكي الأنثى فيه إلى أن تتجاوز ما يستر عنها، من خلال هذه العين التي تصاحبها في حكيها، فتقول له[2].

(أعتقد أن مساجلاتنا ستحيلك عينًا لي على ما لا يرى ولا يفصح عنه...

فاحذرني وألا ألبت عليك خزنة السر..)

ويظهر الحوار مع القارئ في روايات أخر مثل رواية «الغيمة الرصاصية» لعلي الدميني، فقد كانت حركة سردها منبئة بحال قارئ مشترك في التكوين والتشكيل، يمزج بينه وبين شخصيات النص، حتى يصبح ما يسائل عنها قارئه ذا

(1) السابق: 99.

(2) السابق: 91.

وجود في سرد النص، على نحو ما يشير إليه هذا الحوار[1]:

(قلت: لم أحدد موقع السد في قصة عزة، ولكنني قرأت في الأجزاء المحرفة، المنقوشة من النص في المغارة أنه سيقام في قرية العبادل، وسينتقل أهل الوادي إلى خارجه فهل ترى ذلك التأويل لموقع السد مناسبًا؟

ضحك أبو مريم وسقط منه فنجان القهوة: تلك أفكار منصور وسعيدان لا أدري من نقلها عنهما، وقد كانا يطمحان إلى تغيير كل شيء في الوادي وبدء حياة جديدة.

صمت قليلًا ثم تابع: أتدري.. رغم كل ما يبدو من شطط في أقوالهما فإنني أريد هذه الفكرة التي ستخرجنا من أسوار الوادي المحصور بين هذه الجبال).

هنا يتماهى القارئ مع شخصيات النص فيحضر في الخيارات النصية، التي تؤول إلى خيارات فعل وتكوين في عالم السرد.

وبلغ من حضور القارئ وحواره، أن يتم الحوار حول إعادة كتابة النص[2]، وجعل النص في دائرة الاحتمال حين يقول[3]:

(1) الدميني، علي، **الغيمة الرصاصية** (مصدر سابق)، 137، 136.

(2) انظر الرواية: 118.

(3) السابق: 116.

(والأدهى من ذلك إخراج النص من كونه كينونة مكتملة إلى احتمال يتحايل على واقعه لبلوغ أهدافه العصية)..

وفي رواية «بنات الرياض» لرجاء الصانع، نجد استثمارًا للتفاعل مع القارئ غير منظور، من جراء الحديث الأسبوعي عن تعليق القراء، على فصول الرواية، التي كانت تنشر تباعًا عبر الانترنت ذلك النشر الذي أحدث ضجة في الأوساط المحلية بفعل ما ترسله هذه الفتاة إلى معظم مستخدمي الانترنت[1].

وقد مضت في إيميلاتها، إلى الحد الذي بدا لها نشره كرواية، فتقول في المنتهى[2]: (لقد قررت أخيرًا أن أكشف لكم عن هويتي بعد أن يتم طبع هذه الرسائل كرواية مثلما اقترح عليّ الكثيرون، لكني أخشى مغبة تسميتها رواية، فهي مجرد جمع لهذه الإيميلات المكتوبة بعفوية وصدق).

وبعد أن صدرت الرواية أحدثت ضجة في تاريخ الحركة الروائية في المملكة، إذ أعيد طبعها عدة مرات في فترات متقاربة، وتمت حولها الحوارات النقدية، التي تنوعت مابين نقد اجتماعي، وثقافي، وفتحت الباب لسيل من الروايات السعودية لنساء ورجال دخلت مناطق المسكوت عنه.

---

(1) الصانع، رجاء، **بنات الرياض**، 117.

(2) السابق: 318.

والجديد في هذا البناء الذي لا نتساءل عن قصدية أصوله نحو الرواية يكمن في تحول ما تحدث به متابعوها من كتابة رسائل «إيميلية»، إلى بناء روائي، ينشر ويتلقى على أنه رواية، وقد تم التواطؤ على ذلك من قبل من اقترح، ومن الناشر، ومن النقاد...، فأصبح الأمر إذن على حال من التوافق في المشهد الثقافي في استقبال هذا العمل، وتقديمه للآخرين في هذا الشكل؛ مما يشعر المتأمل بأن الشكل الروائي أخذ يتسع لاستقبال هذه المتابعات، والمراسلات، والتعليقات لتكون في إطار الجنس الروائي، وذلك لمرونة هذا الجنس، ولاتساعه، بحيث أخذ يقبل الامتداد الحكائي، وما يتم حوله من حوارات.

وكانت هذه الرواية تتكون من أبنية متجاورة لثلاثة أشكال من الأحاديث:

1) **الشكل الأول**: في مفتتح كل فصل حيث تُظهر آية من القرآن الكريم أو حديثًا أو خبرًا من السنة النبوية، أو مقولة من المقولات والنصوص الثقافية لمفكرين، ومبدعين من العرب وغيرهم.

2) **الشكل الثاني**: تعليق الساردة على مايأتيها من إيميلات، وعلى التفاعل مع الحكاية التي تعرض فصولها.

3) **الشكل الثالث**: الذي تسرد فيه حكاية صديقاتها البنات.

وقد لحظ بعض من تابع الرواية عدم التعالق العضوي بين هذه الأشكال، وقدم الدكتور، عبد الله الغذامي تأويلًا

لذلك من النقد الثقافي[1]، ويبدو أن الأمر قابل لمزيد من التأويل، الذي سنجتزئ منه ماهو مرتبط بالبناء الذي يهمنا في هذا السياق، فالشكل الأول يجلي الأفق الثقافي الذي تتحرك فيه الساردة، مشيرًا إلى مكونات وعيها، ومقاصد من الكتابة تنحو نحو ذلك الأفق الذي تشير إليه، وتترك للقارئ تقدير التوافق أو البعد عنه.

أما الشكل الثاني فيجلي الحوار الواقعي، بمختلف مستوياته، وتوجهاته حول هذا السرد الذي تبنيه.

وكأنها بهذا الشكل، وبهذه الردود والتعليقات على ما يردها من تعليقات تنبئ بشكل التلقي الذي يسير فيه نصها، وقد جعلت هذا الأمر بمثابة فتح مسرح التلقي، وفتح معاناة الكتابة أمام بوابات التلقي المختلفة.

أما الشكل الثالث فجاء ساردًا لمغامرات صديقاتها في انتظام، ولم يظهر في هذا الشكل أي انحراف بسبب الشكل الثاني الذي يروي المداخلات والموقف منها، ومرد ذلك يكمن في إظهار عزم الساردة على مواصلة بناء نصها في إطار ما يمليه عليه وعيها الذي يتسع لإشاعة الحب، والتسامح، والجرأة على كشف الواقع، ولذلك وصفت عالم سردها لمتابعيها بأنه: (هو أقرب إليكم مما يصوره الخيال. هو واقع نعيشه ولا نعيش فيه...)[2].

---

(1) الغذامي، عبد الله، جريدة **الرياض**: الخميس 22 / 10 / 1426 هـ العدد 13667.

(2) الصانع، رجاء كتابها السابق، 9.

لذا استمرت في سردها على طريقتها، ودافعت عنه أثناء التلقي الحي له على صفحات «الانترنت».

تحول البناء الروائي إلى حركة داخل السرد

تمت الإشارة سابقًا إلى التحول في البناء الروائي عن الاستسلام لمتابعة خيط البناء الجاهز المتكون في ذهنية الروائي، وبناء الرواية في اتجاه ذلك الخط إلى أن يكون البناء الروائي حركة ناشطة متفاعلة مع القراءة، وقابلة للتشكيل أثناء السرد، فأصبحت العلاقة بين الكاتب والنص مختلفة، فأصبح النص في حالٍ من الحركة، وفي حالٍ من إعلان سلطة على الكاتب تناوش الكاتب في سلطته وتتمرد عليه، ففي رواية «الغيمة الرصاصية» لعلي الدميني نجد أن مسار الرواية ينبجس من ممارسة الكتابة، وأن هناك تماهيًا مابين أحداث مايسرد وما يحكى وحركة الجدل على مصائر الشخصيات، ووضع المعالم؛ إن في عالم السرد المروي أو عالم النص الذي تكونه الكتابة فهذه الرواية تجعل السارد «سهل الجبلي» شخصية رئيسة في النص، حاضرًا في العنوان التفسيري على غلاف الرواية تحت عنوانها «أطراف من سيرة سهل الجبلي»، وإمعانًا من الكاتب في المزج بين الشخصيتين نجده يوقع بداية الرواية «في الختام» بالراوي، وختامها «في البدء» يجعله مرويًا عن «سهل الجبلي» فالكاتب جعل لسهل الجبلي سلطة على الكتابة داخل النص، يكتب، يتسلط، يقصي، يحاور، يرضي، يتراجع... وجاء بكتابات موقعة باسم «الراوي»، وأحيانًا يذكر اسمه «علي» ليكون على مسافة من مراقبة الكتابة والتكوين،

ليحدثنا مثلًا عن تماهي الراوي مع هذا السارد / البطل النصي للكتابة في النص، وتساؤلات الراوي عنه، وتمني لقائه بعد تكوينه تلك العوالم في نصه، وبعد جمع الراوي لأطرافها، لنقرأ هذا المقطع:[1].

(نظرت إلى ما تجمع لك من خيوط الكلمات، وجذوع الجمل، وهياكل الأحداث، فبدأت في ترتيب الفصول، وكان شك يمشي على قدميه، قد خالجك في أن سهل الجبلي موجود في مكانٍ قريب، فقررت الإعلان في الجرائد لتدعوه للاتصال بك.

وبعد الإعلان بمدة اتصل بك شخص في صوته جلبة صخرية، وفي حديثه بلاغة تراثية قائلًا:

«أنا سهل الجبلي.. وقد اتصلت بك لأبلغك وأصدقاءك فقط أنني هنا»).

ويمضي الكلام منشئًا حوارًا عن حرارة الاتصال، والدهشة به، وما رد به سهل من أن مثله «لا يزور ولا يزار..» فيقول له الراوي[2]:

(قلت له: أرجوك أن تسمح لنا برؤيتك لأننا أَوَّلنا نص عزة، وملأنا بياضه المحجوب باجتهادنا فيه، ونريد أن نصحح أخطاءنا قبل نشره، فأجابك بهدوء قاتل: دعوني

(1) الدميني، علي، **الغيمة الرصاصية** (مصدر سابق)، 242.
(2) السابق: 242.

أتسلى بتأويلاتكم المفعمة بالشطح والاختلال لأتجرع ما بقي في عمري من أيام).

فنجد كتابة النص متحركة بجدل وحوار مابين الراوي، والبطل النصي / السارد الذي يكتب، ويتسلط، ويدخل في معاناة الكتابة، وما يرومه من عوالمها.

وهيأ هذا الجدل مع السارد، وعوالم النص لأن يكون النص ذا مكان وفعل في حركة النص، فهو فاعل، وهو منظور ومتأمل في فراغاته وحواشيه، وهو مسؤول عن طريقته في السرد والاختيار، وهو ما جاء في أحد الحوارات[1]:

(أصل النص ليس صخرة، وإنما هو نسغ شجرة تعيد أعضاؤها الولودة ـ مادامت حية ـ رسم الأصل من جديد).

ومن حركة النص مابين الواقع والخيال يستثمر الكاتب ما يلابس به بينهما عن طريق الحوار حول كتابة النص وشخوصه، فتجده يستثمر هذه الحركة ليشير إلى ما قام من جود لهذه الشخصية أو تلك في النص، فتجد في الرواية هذا القول[2].

(مثلما في الواقع، تقوم في الخيال أيضًا علاقات وجدانية بين الكاتب وأشخاص نصه).

(1) السابق: 116.
(2) السابق: 234.

وهذا ما يجعل الكاتب يغار من علاقة «حمدان» بزوجته[1]، وقد هيأ هذا للنص مرونة في الحركة مابين واقع الكاتب وعوالم النص، وتشكيل عوالم النص وفق ما يقوم في الواقع من صراعات، وقسوة، وحب، وطمأنينة من مختلف العلاقات التي يتحرك بها مسار الحياة الإنسانية، ورؤية الإنسان إلى الحياة ومصائرها.

وفي رواية «الطين» لعبده خال يتضح التفاعل مع حركة المسرود، ليتخذ له مسارات جديدة، أو يتراجع عن مسارات كان مخططًا لها، ويشير إلى ذلك في هوامش النص، من مثل الهامش الوارد في صفحة 128، حيث يذكر أن مريضه روى حكايات متداخلة يشاهدها في واقعه، لا تتوافق مع المنطق فأجل بحثها.

وفي هامش صفحة 270 نجد هذا السرد عن الكتابة، حيث يقول:

(وفضلت أن أقوم بتدوين أحاديثه كيفما اتفق؛ علمًا بأنني حاولت جاهدًا جعل الأحداث متقاربة، مع إحساسي بأن ثمة فجواتٍ أساسية في ما جمعته مؤخرًا، وكنت عازمًا

على تنسيقها، وحشو تلك الفجوات والفراغات في جلسة لاحقة إلا أن ماحدث جعلني أرضى بهذه الصياغة).

وهنا نجد واقعًا جديدًا، فرضته حركة السرد على الكتابة، فبعد أن كان يؤجل ما لا يتوافق مع المنطق ـ كما

(1) السابق: 232.

في الهامش السابق ـ نجده في هذا الهامش يدون كيفما اتفق، ويرضى بهذه الصياغة، وهذا يدل على حركة لتأملات الكاتب، وحركة لكتابة النص تتفاعل مع بناء النص فيعود إلى تغيير خطته السالفة، وينقاد إلى إحداث تشكيل جديد للنص.

ويحدث هذا في ظل انقلاب كتابي في السرد، فحركة سرد الرواية تبتدىء من (الحياة من الموت)، ليكون ذلك سرًا يبحث عنه السارد، عبر تنامي خيط فلسفي يطارد الحقيقة وهي تتوارى في عالم الواقع ولذلك تعود هذه المقولة التي بدأ بها المريض، الخاضع لتأملات طبيبه، وسرد السارد: (للتو عدت من الموت، أذكر هذا جيدًا.. ولست واهمًا البتة) الواردة في صفحة 215، ليضيف إليها هناك ما يداخل القارئ، وما يود السارد توجيهه فيقول: (لم يدع أحد أنه مات وعاد، أنا أدعي هذا، ولست كاذبًا في ذلك)، ويجعل السارد ذلك في أفق تنام منشود منه لقارئيه، حول وجوه الحقائق، وقراءة أعماقها، فيقول[1]:

(فنحن نتباعد في فهم الحقائق، ولكل منا مفهومه للحقيقة المجمع عليها.. نحن نصنع حقائقنا وفق موروثات تؤثر في رؤيتنا، وتثبيت دعائم الحقائق المطلقة)، ولذلك يصبح مسار النص منقلبًا على تصورنا أن الحكاية لحالة مرضية مع طبيب نفسي مجاهدًا على أن يبحر القارئ في أعماق الوجه المرئي ليستنبت وجهًا آخر؛ فقد مثلت عوالم

---

(1) خال، عبده، **الطين** (مصدر سابق)، 116.

الرواية تحديًا للمنطق العقلي، وأصبحت المعالم المكانية والقيم تتحرك وفق هذا التحدي[1].

ويأتي هذا المكان للقارئ تعبيرًا عن رفض هذه النصوص الروائية أن تكون نتاجات راكدة، ووعيًا منها بأن القارئ المثقف ينأى عما هو أحادي وفج وساذج[2]، وارتقاء إلى أفق الحياة المنشودة لإنسان يقاوم التسلط ويسعى للحرية، واستنفار طاقات الإنسان الخلاقة.

---

(1) انظر، المنصوري، جريدي سليم، **استراتيجية الفضاء في الرواية الجديدة** ضمن أبحاث **(الرواية بوصفها الأكثر حضورًا)**، (مرجع سابق)، 335.

(2) الطالعي، رفيعة، **الحب والجسد والحرية في النص الروائي النسوي في الخليج**، (مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الأولى 2005م)، 208.

في جماليات الرواية السعودية

شهدت التجربة الروائية السعودية بعد رحلتها الطويلة، في الفترة الأخيرة توفرًا وازدحامًا على إنتاجها، واستقطبت المتابعة والتأمل، وقيل الكثير عن جرأتها وفضحها المسكوت عنه، وتبديلها التراتبية الاجتماعية في عالم الروائي، إلا أن الحديث عن منجزها الجمالي محدود وقليل إذا ما قورن بإنتاجها، وسنحاول أن نقارب شيئًا من ذلك في النقاط التالية:

- لغة الرواية
- تجاور النصوص
- بناء الرواية

لغة الرواية

شهدت هذه اللغة تحولًا عن لغة الإنشاء والتصوير البياني الذي كان سائدًا في رواية البدايات، فشهدنا تنوعًا في لغة السرد ما بين لغة تخف محمولاتها لتواكب الحدث، ولتتسارع به، وليناسب شخصياتها، ولتجعل التأمل في سرد الكتابة في المقام الأول، لنتأمل هذا لقول لليلى الجهني في روايتها (جاهلية):

(ركضت باتجاه باب الغرفة، فتحته بارتباك، وانطلقت تبحث عن دورة المياه، تغسل وجهها، وعندما عادت لم تجدهما، كان باب الغرفة مفتوحًا، وقد عبقت رائحة الحزن من كل زاوية فيها: لكن هل للحزن رائحة؟) (ص 75).

نحن هنا أمام لغة تقف أمام جزئيات اللحظة، تحاول أن تستوقف ما لا يستوقف من تلك اللحظات بها، جاءت اللغة لكي تسير الحركة للشخصية بين ناظري القارئ فالركض باتجاه باب الغرفة، ولم تغفل اللغة عن إظهار كيفية الحركة، فأعلمتنا بالارتباك، ولما شعرت الكاتبة أن اللغة حملت مؤدى يشكل في التصور (رائحة الحزن) لم تغفل عن إثارة هذه الحركة، فتفاعلت معها، وقالت: ولكن هل للحزن رائحة؟ هنا نشعر بإحساس الكاتب الشديد بما تثيره اللغة، ووقوفه عليها وهي تدلف إلى القارئ فيستثمر هذه المساحة ليجعل اللغة تقبض منها شيئًا توظفه في نقل الإحساس بالمشهد.

وحين يقول فهد العتيق في روايته (كائن مؤجل):

(وصلوا بيت الأحلام، أنزلوا الأثاث بفرح متردد، لكن لا أحد حولهم، لا أصوات، ولا جيران، فقط أطفال قليلون يجلسون بأدب على عتبات بيوتهم كانت بيوت الجيران ساكنة، بأسوارها الشاهقة) (ص 109).

نجد الكاتب يتسارع باللغة اتساقًا مع المشهد، مشهد

الغربة والشعور بالوحشة، والتوجس بين القادمين والجيران الجدد ذلك الأمر الذي فرضته التغيرات الجديدة، والنمط العمراني الجديد، فلئن جاء الفرح مترددًا، وكاشفًا عن حالة سلبية فقد اتسق ذلك مع المشهد السلبي المنقول في هذا الحي الذي انتقل إليه خالد وأسرته، حيث يقابل السلب هنا حالة أخرى في الحي القديم، حيث التعارف، والحديث، والسؤال، والاستقبال للقادم، وجذل الأطفال، وفرحهم، وهنا لم تجد اللغة إلا السلب تحرك به تخيل القارئ ليتصور المسافة ما بين المشهدين والحالين، فإضافة إلى التردد نجد (لا) النافية التي تتردد ثلاث مرات، مع ما صاحب من أجواء تتردد بالفرح، وأجواء تغلق العلاقات بين المتجاورين، من سكون البيوت وارتفاع أسوارها، ليشعر القارئ بهذه العزلة التي تتضح معالمها في اللحظة الأولى لقدومهم.

وهنا نجد اللغة تفارق اللغة العالية، التي كانت تظهر في المقال والقصة والرواية في البدايات، وذلك لأن الروائي لم يعد يرضى بأن يتماهى مع لغة قد لا تستجيب للمصائر، وللحيوات، وللعوالم التي يصنعها في روايته، فكان يطلق كل ذلك في فضاء نصي يصنع منهم، من حركتهم، ينكأ جراحهم، ويستدني سلواهم، ويعايش وجودهم بما فيه من قلق وتمزق، وما يرومونه من التئام، في لغة تنبجس من ذلك لا تعدوه ولا تتعالى عليه، وفي الوقت ذاته لا يجعلها تتأخر بقارئها عن متابعة الحدث،

وسرعة الإلمام بالمشهد، فتحضر حينئذ اللغة السريعة، في الجمل القصيرة، المجردة من حمولات مجازية.

وهناك لغة أخرى تثقل محمولاتها ليس لأن الكاتب أرادها عالية عن عالمها ومنفصلة عنه، بل لأن العالم الذي أحدثه استلزم تلك اللغة، وهذا ما نجده عند كتاب تأتي في طليعتهم رجاء عالم، لنقرأ ولنستمع إلى قولها في رواية (حبي):

(وعم (مقا) حر أجابه كافور حنوط الموتى، فجرت أرواحه النفاذة مجرى السيول، في تلك السرة من اجتماع وديان تصلال، وسارعت فانغلقت نعوش الأمراء تحمي فحولتها من جريان الكافور، وبدا أن كل الأجساد من أحياء وأموات خارجة عن أي إرادة ظاهرة، وانتابها ما ينتاب القوافل حين تضل موارد الماء في الصحراء، بدت الشخوص نافدة الصبر تزجر عطاياها بأصوات مشحونة على حافة اليأس، والأمراء والمجاذيب والعسكر على السواء يلكزون ركائبهم، وينكثون نعوشهم الفاخرة برؤوس رماحهم.

ينهرونها ويندبونها ويدعون عليها بالويل والثبور بينما رواحلهم تتحين الرمل فتبرك متمرغة فيه لتسكن الحكة التي تهرش أرواحها) (174، 175).

هنا تواجهنا لغة تتسق مع عالم الرواية، عالم الصراع

على مقام ليس في العالم المشهود، بين أمراء بنيت حيواتهم على ما يمكن أن يكون في العالم المشهود، لكن اللغة حرصت على أن تتماهى مع حركة هذا العالم المتخيل من عالم الخفاء، فجعلت اللغة لنفاذ الموت حضورًا مجسدًا من خلال نفاذ رائحة الحنوط، وجعلت لحضور الموت وانتظاره تجسيدًا من خلال التعبير بـ (نعوش الموتى)، وكان هذا الشر المستطير قابلًا لأن تنهض بحركته هذه اللغة التي أصبحت استعارتها تقترب من الحقيقة، وهي تجسد اليأس الذي أصبح قاب قوسين أو أدنى من مقاتل القوم، فأصبح التصرف وفق رؤية هذا المصير الذي انتقل إلى الحيوان، فها هي الإبل (تبرك متمرغة فيه (الرمل) لتسكن الحكة التي تهرش أرواحها) حيث جاءت كلمة أرواحها كاشفة عمق إحساس الإبل الذي يجاوز الإحساس بأمر ظاهر في الجلد أو وجع إلى الإحساس به من عمق الروح، مما يجعلنا أمام لغة تكتنف هذا المصير من جوانبه كافة، فضجت بلغة عوالمه، وأحاسيسه فنطقت بها وتعمقت في هذا الحضن الذي أحدثته لها.

ولمزيد من إيضاح الفقرة السابقة سنقف على هذا الحديث أيضًا لرجاء عالم في رواية (حبى) عن خراب (مقا).

(لمغادرة حبى هبطت على وادي تصلال غيمة سواد من طيور الأبابيل في السماء والكباش السود على الأرض،

فلم تترك حيًا لم تغرقه في لعنتها، أطبقت حجارة الخراب على حاشية وحيد العين وأججت ما في تلك النفوس البهيمية من شهوة وحسد وجشع للفتك فتلاحقوا ونسلوا شياطينهم ونصبوا عرش إبليس مكان المروة.

وفرغت المدينة مبقورة مثل هلال الكثيب وبقلب الهلال الفراغ قائم ولم يعد يسكن مقا ولا حتى الصدى، صارت بؤرة من الصمت والعتم موقوفة) (ص 318).

هنا نجد اللغة تتسق مع هذا العالم الذي كونته الساردة حول مقام (حبى) في (مقا)، جاءت هذه اللغة تعلن اللعنة التي حلت بالمدينة، ورفعت المقام ليحدث الخراب، وترفع البركة ويتجلى الموت، ويتجسد الشيطان.

نحن أمام لغة ليست مجازية، لأنها تتسق مع عالم تكون في عالم المجاز، فأصبحت حقيقة وهي ترتقي إليه، لغة تجسد فظاعة التحول من البركة إلى النحس.

ومثل هذا نجده عند مها الفيصل في روايتها (توبة وسليي)، وذلك لأن النص اعتمد تأويلًا لحركة الأشياء وعوالم الموجودات يتفق مع التكوين الذي سرد به عالمه الذي اتجه إلى عالم الخفاء في البحث عن إجابة الحلم، وتاق إلى خلق حركة في العالم تجاوز البلادة والرتابة إلى إدراك الأسرار، والظهور للتجليات، ومعايشة عوالم النور والألطاف، مثل ما كانت تحكي سيدة الأصوات عن الرجل

العجوز الذي أحب الصمت، فإذا به يقول: (أنا صخر ليبتسم عند تأمل الحصى الذي يتناثر في الأودية فيخطر في نفسه (ما هي إلا دموع منسية الجبال فلربما كانت أصداء لأحزان جمدت فوق وجه الأرض) ص 57.

وتأتي هذه اللغة ذات المحمولات الدلالية في روايات أخر، ليس توافقًا فقط مع العالم الجديد الذي تكون، وإنما رغبة من الكاتب في بسط سلطان لغته على حركة أشياء عالمه، وأن يجعلها أجسادًا تتناسق مع حركة عالمه، نجد هذا عند رجاء عالم في رواياتها الأخرى، وعند عبده خال، ومحمود تراوري، ويوسف المحيميد، وعبدالحفيظ الشمري، وعواض شاهر، وعبدالله التعزي، مثل هذا المقطع في رواية (ميمونة) لمحمود تراوري: (تطبق الدنيا بظلالاتها على عينيه، يركض والهلع يتبعه كظله، يتزيا بسواد امرأة، وفي بعض الأماكن الاختباء في جسد الأنثى يسهل تخطي الجمر) ص 69 الطبعة الأولى.

في هذا النص نرى تجسيد الاكتئاب والإحساس بالغربة، والتحسر من خلال جملة (تطبق الدنيا بظلاماتها على عينيه) وقس على ذلك التجسيد والتشخيص في بقية العبارة، حيث تشهر بامتداد اللغة وقبضها وتشكيلها للعالم المحيط بالشخصية.

● **تجاور النصوص**

وأعني بهذا رصف النص إلى جانب نصوص أخرى تمنح قراءته أبعادًا مختلفة، وتضفي عليه إيحاءات من خلال

هذه المجاورة، وهذا أمر يظهر في العديد من الروايات مثل رواية (مسري يا رقيب) لرجاء وشادية عالم، حيث كتبت النص الروائي رجاء ورفدته بلوحات تشكيلية شادية. وقد تابع ذلك التجاور معجب العدواني وربط بين فعله في النصين وأشار إلى أن اللوحات العشر الواردة في النص (تتبنى ملمحًا مميزًا في النص لتقوم باقتناصه ومن ثم إخراجه إلى المتلقي بعد كبح شحنات الخيال المتدفقة في النص) وأشار إلى أنها مع ذلك تفتح إمكانية خلق رؤية تخييلية أخرى تحدث تأويلًا نصيًا للنص (معجب العدواني: تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي الثقافي بجدة ص 99.98) ومثل ذلك في نص حبى الذي جاء في متن جار وختم محوط ومثل ذلك ما جاء في رواية (وجهة البوصلة) لنورة الغامدي التي افتتحت النص بترديد نص المطر لأمل دنقل، حيث تستثمر الرواية نص أمل دنقل:

وينزل المطر

ويغسل الشجر

ويثقل الغصون الخضراء بالمطر

...

ينكشف النسيان

عن قصص الحنان

عن ذكريات حب

ضيعه الزمان

لم تبق منه إلاّ النقوش في الأغصان

قلب ينام فيه سهم

وكلمتان

نغيب في عناق

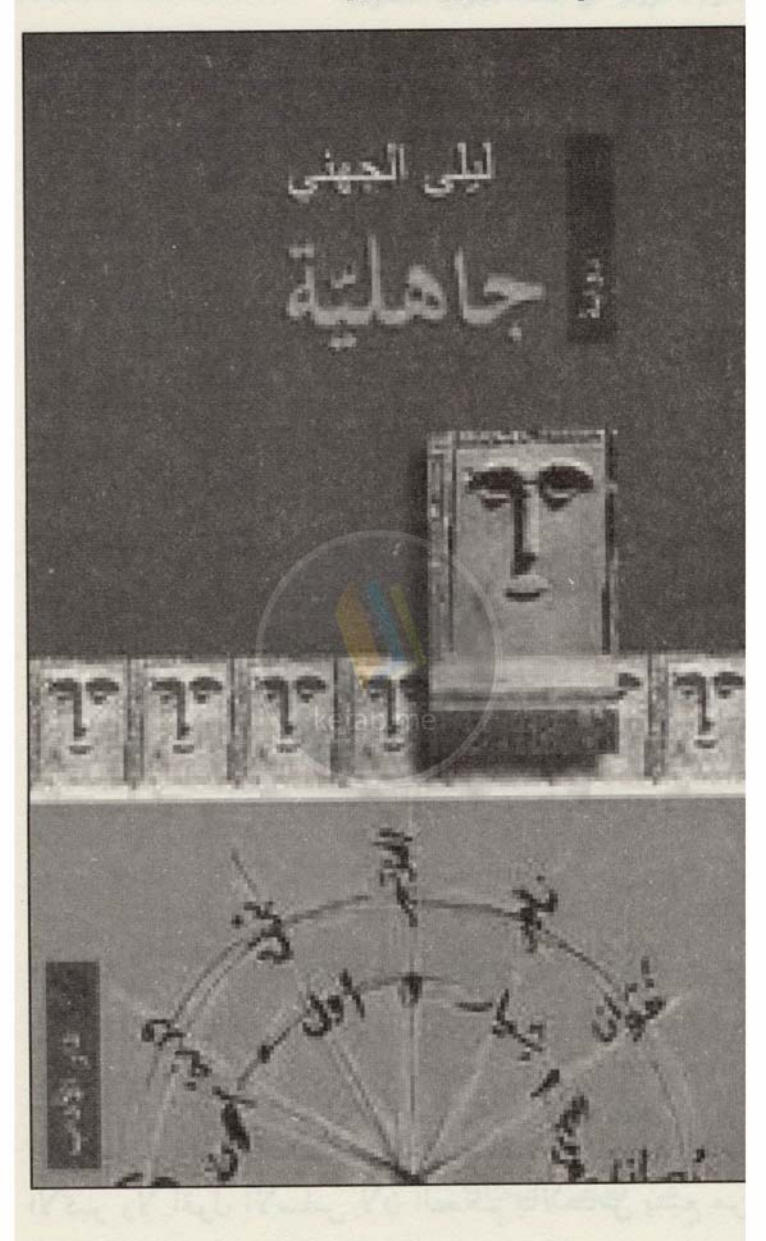
جنبي.. فراشتان

وأنت يا حبيبي

طير على سفر (ص29).

فقد جاء استثمار هذا النص موحيًا بدلالة التطهير والاغتسال التي يحتاج إليها هذا الوادي الذي تحكي الرواية عالمه بما فيه من جبروت وقهر وبغض ومشيرًا إلى ما ينبغي زرعه في هذا الوادي من فيض الحب. ولذلك يتداخل فعل المطر المستحضر في هذا النص مع فعل السرد الذي يظهر الحاجة إلى إزالة الجدب الإنساني بالوعي، الفقر المعرفي بالثقافة التي تتقاطر من الحوار.

وقد استثمرت ذلك بنجاح ليلى الجهني في روايتها الآنفة الذكر حيث استثمرت أكثر من نص إلى جانب النص الأكبر ولا أقول الأساس. لأن الحكم بالأساس ينبع من النصوص المتجاورة إذ إن الغلاف يحمل نصًا.


ليلى الجهني
جاهلية

والعناوين الداخلية تحمل نصوصًا مختلفة فهناك عناوين فصول الرواية ثم نصوص الأحداث المتعلقة بحرب العراق الأخيرة التي بدورها تمثل نصًا آخر، كان يكتب بطريقة مغايرة ويكتب بطريقة محايدة من الكاتبة التي تترك للأحداث جريانها وكأن ذلك يشير إلى خضوع عالم الرواية للأحداث الجارية في غياب عن التأثير فيها وعدم قدرة على ذلك حتى ولو أرادوا ذلك.

جاءت العناوين هذه مثل: سماء تهوي ولم ير ملائكة قط، الصمت والموت.. دلالة على رؤية مكتنزة لفصول الرواية تاركة نص الحدث السياسي مقتحمًا ما بين العنوان والفصل وكأنه يريد فقط أن يذكرنا بالفضاء السياسي ولعنة هذه الحرب وأن الوهن العربي الذي كشفته هذه الحرب هو جزء من هذا الوهن الذي كشفته هذه الرواية في سبيل الوعي الإنساني الذي يحل مشكلات العصبية والعرقية ويكشف الزيف ويحقق العدالة الإنسانية.

وجاءت العناوين المباشرة لكتابة كل فصل تحمل تاريخًا لهذه الفصول يعتمد الأيام والشهور وفق ما كانت معروفة في الجاهلية مثل:

مؤنس الخامس عشر من وعل

من العام الثاني عشر بعد عاصفة الصحراء

وقد شرحت الكتابة المدلول الجاهلي لهذه الكلمات التي تحدد اليوم والشهر في فصل أخير في الرواية.

وأشارت بعض الدراسات والمتابعات التي تناولت هذه الرواية إلى ما رامه هذا الصنيع من إشارة من عدم توافق التقاليد التي عرتها الكاتبة مع ما يفترض أن الزمن

والإسلام منحنا إياه من وعي وإنسانية، وعدم تسلط على حريات الآخرين وحرياتهم، وقد أشار إلى مثل هذا عدد ممن تناول الرواية، مثل: لمياء باعشن، حامد عقيل، ونجلاء مطري.

ويتضح ذلك من مقارنة هذا التاريخ بالكلمات التي تحدد المكان من مثل: شارع الملك فيصل، شارع الستين، شارع المطار الطالع، باب التمار، شارع قباء الطالع.. حيث الإشارة إلى الأمكنة التي أحدثتها المدنية والحضارة الحديثة وكأنها تصمت عن الوحشية التي ترد في السرد، هذا بالإضافة إلى ما يوحي به التحديد المكاني والزمني من حمولات تشي بالوحدة والعزلة واليأس أو حمولات أخرى ترتبط بالزمن والفعل والنص، وإزاء الموقف من اللون والعرقية في الزواج استرفد النص نصوصًا تاريخية، تستحضر مواقف منها موقف لهرم السلطة في الدولة الإسلامية ضد وال كان كفؤًا في ولايته ومخلصًا؛ لكن ذلك لم يشفع له في أن يبقي القرشية الهاشمية في عصمته؛ حيث استحضر النص في ذلك نص الأبشيهي عن خطبة الحجاج وزواجه ابنة عبد الله بن جعفر ووقوف الوليد بن عبد الملك وأبيه ضد هذا الزواج منكرين على ابن جعفر فيقول له الوليد: (إنك عمدت إلى عقيلة نساء العرب، وسيدة نساء بني عبد مناف تعرضتها عبد ثقيف يتخذها). وقد حمل الخبر تبريرات ابن جعفر من الدين وسوء الأحوال وقوله لعبدالملك وكأنه يعيد اتهام الوليد إليه فيقول له: (إنك سلطت عبد ثقيف وملكته حتى تفخذها نساء عبد مناف) فتلهب الغيرة عبد الملك فيكتب للحجاج بتطليقها (ص 135، 136).

● التجديد في البناء

بدأ الروائيون ابتكار طرائق جديدة في البناء، فبعضهم لا يبني روايته على تتابع الحدث، وبعضهم لا يجعل البناء يمثل من خلال كتابة الكاتب فقط؛ بل تجد كتابة النص مسرحًا للحوار بين الكاتب والقارئ، وقد سبق لي الوقوف على ذلك في ورقة خاصة به بنادي القصيم الأدبي، بعنوان (البناء المختلف في الرواية السعودية)، نشرت ضمن كتاب صدر عن أعمال ذلك الملتقى بعنوان (الرواية بوصفها الأكثر حضورًا)، وقد تم تطوير هذه الورقة في المبحث الأول من مباحث هذا الكتاب، ولن أكرر هنا ما قلته هناك، لكني سأشير إلى أن ذلك التغير جعل النص ذا حركة حية أثناء الكتابة، فلم تعد علاقته بمؤلفه هي علاقة المنتج بأداة إنتاجه، بل أصبحنا نجد النص يتقلب بين يدي كاتبه، ونجد الكاتب يجاذب قارئه هذا الاختلاف في العلاقة بينه وبين النص، نجد ذلك في روايات عديدة لدى روائيين كثر منهم: رجاء عالم، عبده خال، علي الدميني، يوسف المحيميد، رجاء الصانع، ليلى الجهني، نورة الغامدي، أحمد الدويحي.

حين نتأمل هذا الاختلاف، نجد حدوث حركة كتابة النص، وتشكيل الشخصية على مدى تاريخي ومستقبلي، يحيل الشخصية من زمن إلى زمن وكذلك الكتابة، فحسن البصري ينتزع من وجوده التاريخي ليحضر ليس مخبرًا عنه ومستدعاة حكايته فقط؛ بل لكي يكون محاورًا في الحكاية الجديدة التي أنشأتها الكاتبة في رواية (سيدي وحدانة)، يتساءل عن هموم تشكيل الحكاية، وتكوين الكتابة،

واستنطاق الأسرار ومتدخلًا بين الكاتبة والقارئ في مثل هذا الحوار الذي تنشئه الكاتبة حين تقول:

أنا لم يصدني ردك القاطع: (أنتِ لا تبلغين أحدًا).

ولا قولك كلما جاءتك مني كتابة:

(لم يبلغ مكتوبك غير قبور أربعة بقلب مجلس محفورة باسم حسن وولديه، وقرينته من الجن، قبور لم تسكن قط) ص 9.

وهذا الصنيع من الكتاب أيضًا يجعل القارئ في حالة حضور مع الكاتب، يشركه في كتابة النص، ويدوِن تلك المشاركة وانعطافاتها، فعبده خال في رواية (الطين) يقيم حالة تماهٍ بين الطبيب والمريض، ويجعل في النص فضاء حواريًا مع القارئ:

(هاتان الصورتان (لي ولمريضي)، هما اللتان كانتا تتقابلان في ظلمة النفس، وكل منهما تحاول زعزعة الأخرى من موقعها، كل منهما تحاول انتزاع ورقة يغطيان بهما على قناعتهما. فالحقيقة عورة نسعى جميعًا لسترها) ص8.

في هذا الفضاء النصي يقوم حوار بين الطبيب والقارئ فمثلًا تجد هذا الكلام بعد الرسائل التي أرسلها الطبيب، حيث يقول:

(لماذا لم أخبرهم في تلك الرسالة عن السر العظيم الذي أوقفني عليه مريضي.. لماذا لو أخبرهم أني غدوت متيقنًا من قوله حينما وقف تحت الشمس.. ولم يكن ظلمه منعكسًا على الأرض) (هامش ص49، 50).

ويظل ذلك الحوار مستمرًا على مدى النص يخبر فيه القارئ عن عدم الفهم والتردد في ذلك إزاء هذه الحالة التي ينقلب فيها مشوار الحياة لتبدأ من الموت.

فإذا كان النص تحضر في بداياته مقولة (للتو عدت من الموت، أذكر هذا جيدًا.. ولست واهمًا البتة) ص 15، فإنه يعيد ذلك ص 215 ويضيف إليها هناك (لم يدع أحد أنه مات وعاد، أنا أدعي هذا، ولست كاذبًا في ذلك)، كان النص يتماهى مع التردد، وعدم الاقتناع لأن النص يحمل هاجسًا فلسفيًا حول الاقتناع بالحقيقة، ويستحضر ما وراء فهم الحقائق؛ ولذلك يقول:

فنحن نتباعد في فهم الحقائق، ولكل منا مفهومه للحقيقة المجمع عليها.. نحن نصنع حقائقنا وفق موروثات تؤثر في رؤيتنا، وتثبيت دعائم الحقائق المطلقة.

ولذلك جاء هذا الترداد والتكرار واستنفار القارئ لأننا إزاء فهم محرك للراكد ومنقلب على السائد، فكان الوعي بحضوره، وإشراكه في حركة الفهم.

ونجد علي الدميني في روايته (الغيمة الرصاصية) يشعرنا بتأبي النص على التخطيط السالف له، حيث يضع قارئه على لحظات تكوينه، ويجعل سيرة سهل الجبلي، وبحثه عن السجلات، ومجتمع ابن عيدان، ووجود نورة، وعوالم عزة وتنقلاتها بحثًا عن عوالم النص وتكوينه، بل إنك لا تعدم في النص احتجاجات من شخوصه على الأدوار وطريقة التشكيل، انظر إلى هذا الاحتجاج:

(أجابتني بعنف: أنا سلالة حضارة تؤمن بواحدية

الزواج، ولا تؤمن بتعدديته فاختر بيننا.. أكلني الأسى والصمت.. وإنني لا أملك من أمري شيئًا، وقد ربطني هذا المجنون سهل الجبلي في نصه بعزة، لكنني أعرف كيف سأنتقم منه).

وهنا نجد حضورًا للمسار الروائي وتشكيل شخصيات النص، وأصبحت الكتابة وحيوات الشخصيات مشهدًا من المشاهد السردية.

ويدمج الكاتب أصوات الشخصيات، وأصوات المؤلفين المكونين من رواة مختلفين، في أصوات العالم الروائي، لننظر في هذه الجزئية من أوراق عزة التي تقول فيها الرواية:

مثل طنين النحل أو زقزقة العصافير المختلطة في الفجر، وهي تفتح أعينها على صباح الأشجار. تعلو أصوات جيراني في مستودع الكتب، وتشتبك كلمات المؤلفين بكلمات أبطال النصوص، وتتحول إلى حلبة تذكرني بأصوات الباعة والمشترين والداخلين والخارجين في سوق الخميس في قرية العبادل. ص170.

حيث نجد أنفسنا أمام حركة الكتابة، وحركة الكلمات داخل المؤلفات، فالراوي المتحدث هنا هو عزة، ذلك البطل الذي يستقطب حركة أحداث النص، ويتجه إليه الراوي الرئيس في النص؛ ليبني منه النص، فيؤول إلى فاعل يقود الحدث ويوجهه.. ويأتي حديثها عن المؤلفين وأبطال النصوص نابعًا من تجربة وجودها في النص، حيث لم تقنع بدور المكتوب؛ بل آلت إلى كاتب راوٍ.

ثقوب المكتسب الثقافي في الرواية السعودية

الرواية بوصفها نصّاً منفتحًا متجددًا، تنتجه معاقرة الكتابة تمثل اختراقات للإلف والعادة، واجتراحًا للسائد والمألوف الذي سيطرت عليه الأمية ردحًا من الزمن، واستجابت مسارات أحيانًا لنمط موروث من ثقافة الشعر، والتفاخر القولي، لكن ذلك الاختراق الروائي مثَّل الثقب الذي تجاوزت حوله الثقوب، في كشف هشاشة المألوف، وكسر سطوته، وجبروت سيادته، وما كان لسعي المرأة في كسب حقها في الجهارة بصوتها، وإبداء رأيها ليتم لولا أن اختلست لذلك مسرب الكتابة، خصوصًا في الرواية، ذلك لأن الرواية كون حي وعالم خاص تعاقر فيه الأنثى عوالمها، وتقوم بتموين شخوصه، وعلاقاتهم دون صدام عاجل مع العوائق، ومع تجربة الكتابة، وفضح ذلك العالم، وضج المكتوب بعوالمه، خرج ذلك المكون إلى المواجهة، وليكن ما يكون!! تلك المواجهة التي تكون على قدر الانتشار لذلك العمل، وعلى قدر معرفة المحيطين بالكاتبة بعوالمه.. وعلى اختلاف الحسابات اجترحت المرأة الكاتبة عالم الصمت بالجهر، وعالم الجبروت بالتمرد وإعلانه، وعالم السدر والغفلة بالوعي، فجاءت الكتابة

الروائية التي عاقرتها المرأة منذ فترة مبكرة في تاريخها الثقافي الحديث مكونة كما قلت ثقبًا في سكون الركود، وسطوة الإرث، وتسلط العادات.

وجاءت الرواية النسائية في بدء الألفية الثالثة باثة الوعي بالتغير، وضرورة المواكبة، والانفتاح على العالم والتغيرات محدثة ثقوبًا متزايدة، وتاركة لانسياب الثقوب على بعضها، وتواصلها مايهيئ عالمًا جديدًا في الرؤى والأفكار، والتعبير عن المشاعر.

والمقصود بالمكتسب الثقافي هنا استثمار الجديد الثقافي على بيئة النص. ومن هنا يكون التقدير الثقافي مختلفًا في نص عن نص آخر وهو أمر يضاف إلى الثقب الأكبر وهو اجتراح كتابة الرواية كما أسلفت، وقد اتجهت إلى إظهار هذا الأمر وإبرازه، لأني أزعم أنه هو البوابة الواسعة التي تستقبل كتابة المرأة ووعيها وتمردها. ولكي لايتشعب بنا الحديث في أعمال روائية مختلفة، لكل منها طريقتها في إحداث هذه الثقوب سأركز حديثي على رواية «وجهة البوصلة» لنورة الغامدي للأسباب التالية:

- إشارات الرواية المختلفة لأثر ثقوب المكتسب الثقافي.
- تكوين الرواية لعالم متصاعد من الوعي الثقافي يقرأ علاقة الساردة بعالمها.
- رسم الرواية لأطر متمايزة من التعامل مع المكتسب الثقافي.

- توقف الرواية عند مواجهة الأنماط المختلفة للتغيرات.

- احتفاء الرواية بالتأويل والقراءة لأفعال شخصياتها، وجريان الأحداث من نمط إلى نمط آخر.

تعاملت هذه الرواية مع مفهوم فعل الثقوب الثقافية، وجعلته مناط التغير، وسبب الوعي، وقد انبثق هذا المفهوم من حديث الساردة عما يحويه حديث «علامة» الذي هو «حنجرة» في بداية الرواية، من تشكيل وتكوين لها، ودخول على عالمها الداخلي، وتأويلها لذلك الأثر حيث تقول «أحيانًا قد تأتيك الأشياء عنوة، وتقتحمك كالمطر، كجيش إصلاح، كدين جديد. فمن ثقوب صغيرة تسري بلا هوية مسبقة.. يسقط صوتك» ص 10.

وهو الذي تنجذب إليه، وتستقبله بحكم أثره القوي، إذ تصف ذلك بقولها:

«حنجرتك تدق على باب الضلوع.. افتحي..!» ص 11.

إذًا كانت الثقوب في هذه الرواية وسيلة الانفتاح على الوعي، الانفتاح على الحب، والخروج من حالة إلى حالة استقبال «دين جديد يحفز في ثنايا جوفك تعاليم جديدة.. تشريعات مقدسة عن الحب / الحياة / الجسد» ص12.

وعلى الرغم مما تشعر به الساردة إزاء هذه الثقوب

وإزاء حتمية تغييرها في مثل العبارات السابقة وقولها: «دعيها (تقصد كلمات حنجرة) دعي أجنحتها تروض ذيل الحورية.. تعاود إعادة خلق الأنثى» ص12. على الرغم من ذلك، تظل روح الجدل متحدثة،ومحاورة الواقع مع التغير حتى تأتي لحظة من اللحظات راسمة اليأس من الأثر الثقافي وفعله خصوصًا حينما تسيطر البلاهة والغباء. فتقول: «الغباء سيرة حياة أحيانًا». «وأظن أن الغباء والبلاهة لاينقطعان عند حد من العمر معين.. أو يحد منهما عندما يبلغ المرء من ثقافة أوعى..» ص77. وربما أتى ذلك من تصور الساردة للفعل الثقافي بأنه فعل سلوكي يحدث أثره في التغيير وفي التناغم مع مايعيه المرء، ويتماهي، مع الحلم، مع الأماني، بحيث يجد ذلك في الطرف الآخر، ويتناغم معه، وذلك حين تقول الساردة على لسان علامة: «أتصور أنني فهمتك، وأتصور أن الثقافة والوعي بالأشياء لا تأتيان من الكتب، فالثقافة ليست إحساسًا وإنما هي تناغم كيانين..» ص170. وهو ذلك التصور الذي يسببه رفض «ثامر» وظل أمنية لها في «علامة» تقول: «أين هذا الرجل الذي وصل إلى أقصى مراحل الوعي.. فيعرفني لدرجة أن يرى تصرفاتي ويلمسها.. ولا يستنكرها ولايعتبرها تصرفات وإحساسًا غير طبيعي، ولايرى أنها مجرد مهارة امرأة..» ص136. ولم تقدم الرواية الوعي الثقافي حالة محددة موزونة بمظاهر شكلية، بل كانت وجهة في اتجاه البوصلة، يقيمها الحوار والتجربة، والمقارنة بين الواقع والمنشود،أي إنه يحدثها النص يحدث أمانيها، ولايبالي أن يضعها أحيانًا في

دائرة الحلم والأمنية ص136. ومن الممكن تأمل ذلك من خلال:

- مفتتح النص
- تكوين النص لصلادة ما هو ضد الثقافة
- وجهة الحوار نحو «علامة»
- اختراق الوعي، وكشف التزييف

مفتتح النص

يفتتح نص الرواية هكذا: «سيدتي..ها أنا أهاتفك من جديد لسببين اثنين أولهما: أنني مسافر غدًا.. وثانيهما: أنني أريد أن أتصل». هكذا تفتح الكتابة للنص، يتحول الهاتف بين أنثى وبين رجل غريب لاتعرفه إلى أمر معلن في الكتابة، حيث إن الكتابة كما أسلفت المظهر الثقافي الذي تتوسل به المرأة لكسر القيود، والممنوعات، ثم إن هذا الافتتاح يشعرنا أننا في بداية عالم ثري من الحوار والجدل يتراءى لنا وقد تمون في سرد الكتابة،وأصبحنا ـ معشر القارئين ـ ندخل إليه وقد تهيأ وتكون، وأصبحنا نقتحمه لا تلصصًا ولاقبضًا على متهم، وإنما في قراءة معرفة واعية نعايش جدلها وصخبها، وهوامش مايحيط بعصب هذه المكالمة التي تتنامى عليها روافد هذا العمل. وحين يفتتح النص بـ«سيدتي» نجد الكاتبة / الأنثى تتحول إلى سيد، في مفتتح النص،وكأن ذلك انقلاب على السيادة الرجولية في النص، وافتتاح للنص بكون المرأة هي المحور في

استجلاب المعرفة، وخطب الود، ولن يحقق هذه إلا الثقافة، ثقافة الحوار، وثقافة الاتصال، ثقافة تحويل الممنوع إلى طبيعي ومعتاد ومألوف. ثم يستمر النص مظهرًا ذلك الحوار الافتتاحي على النحو التالي:

أنت كالمطر..

أي مطر؟

مطر «أمل دنقل»

وينزل المطر

ويغسل الشجر

ويغسل الغصون الخضراء بالثمر

...

ينكشف النسيان

عن قصص الحنان

عن ذكريات حب

ضيعة الزمان

لم يتبق منه إلا النقوش في الأغصان

قلب ينام في سهم

وكلمتان

نغيب في عناق

جنبي فراشتان

وأنت ياحبيبي

طير على سفر (ص29).

هنا نجد أننا ندخل عالم الثقافة، وأي ثقافة، الثقافة الحديثة، ثقافة نص من الشعر الحديث، لرمز من رموزه، يبدأ الحوار بكلمة «أنت كالمطر» فيأتي التساؤل: أي مطر؟ هنا الثقافة المغايرة التي لا تستقبل المطر بمدلوله المألوف في أرض تعشق المطر وتتلهف عليه، وتتابع أنباء هطله، وتشيم برقه. هنا توليد جديد من دلالة ذلك النص المطري الذي يقرأ المطر في مستويين:

المستوى الأول في قوله:

وينزل المطر

ويغسل الشجر

ويثقل الغصون الخضراء بالثمر

نحن هنا أمام مطر ينزل ويفعل فعله حين يطهرالشجر، ويحدث الإثمار هنا فعل المطر الأول في الغسل والإثمار، وهنا الفعل الذي نتأوله للمطر في الطهارة، في محو النجس، الأذى، النكد، في استثمارالطاقات الخلاقة كما يثمر المطر.

والمستوى الثاني في قوله:

ينكشف النسيان

عن قصص الحنان

عن ذكريات حب

ضيعه الزمان.. الخ.

هنا فعل المطر النابع من تأويله، من مده في مساحة من المشاعر والأحاسيس، من إدخال طهارته، وخصبه في دواخل النفوس، ومابين العلاقات، فيجيء جوابها، ويغسلها النسيان...

وهنا نلتقي ثقافة التأويل، مستوى من مستويات فعل المطر، يتداخل مع مستويات الرواية، في إزالة الجدب الإنساني بالوعي، الفقر المعرفي بالثقافة التي تتقاطر من الحوار ويتداخل أيضًا في كونه يمثل مرآتين متعاكستين لقراءة عالم الرواية، من خلال المطر الهاطل، والمطر الذي تؤوله الثقافة، وهو الذي يمهد للمستويات التي تشع بها الرواية،حين تقرأ صفحة صفحة أخرى على النحو الذي سيأتي تفصيله.

والبدء بالمطر في الافتتاح نستطيع أن نجعل منه تأويلًا يمتد إلى فعل «الثقوب» فكأن هذه «الثقوب» تشبه فعل المطر الذي دار عليه بدء الرواية يحيي الأرض ويعيد تشكيلها.

وجاء تشكيل المطر في بدء الرواية، هذا المطر يقترن بالثقافة الجديدة «أمل دنقل» معيرًا لفعل المطر الذي يجري في الوادي ضد الإنسان، وضد الحياة.. وكأن ذلك إشارة إلى الحاجة إلى هبوب ثقافة أخرى، تخصب الحياة وتنزع عنها الموت والاسترقاق.

● تكوين النص لصلادة ماهو ضد الثقافة

سبقت الإشارة إلى ما اقتضته الثقافة، وما فرضته من وعي في هذا النص، يتجسد في فتح منافذ الحرية، والإحساس المنفتح الواعي تجاه الإنسان، خصوصًا المرأة، وشعور كل من المرأة والرجل بتناغم كيانيهما.. لكن النغم لم يستحضر ذلك بشكل قذف لمفهوم نظري داخل النص، بل جاء به منبثقًا من الإحساس بضرورة وجود ذلك، من خلال تجسيد ماهو ضد ذلك، ومحاصرته الشخصيات السردية المتطلعة إلى نيل حقوقها في الحرية والتعبير، أو تماهي بعض الشخصيات مع التقاليد الصد، وتكوينها للسدود، وإغلاق منافذ الحرية.

فالنص يتكون من واد تهيأ أهله على جانبيه، لايأمنون غدره، كان له ضحايا، وجنازات، ومآتم تتناسل هذا الجد «الوادي» ينحدر من القمم في اليمن السعيد، وعسير العسير، ويرتاح هنا، لكن في هدأته يكون قد تملكه الغضب، فيأكل نصف مزارعنا، ويعطينا الرواء. ص17.

«لم تكن تلك المساحات الزراعية من إرث سيف بن

ذي يزن ولم تكن حضارة أرقى لغابات الأسود في موقع الجد العظيم.. كذلك لم تكن نبضًا لحياة صاخبة أنبتها انهيار سد مأرب.. فخرج القوم متبعين خطا الجد خطا تتلوى عبر القفار تهبط من علو، وتنزل إلى القاع السحيق، والقوم في أثناء مسيرتهم يموتون فرادى وجماعات» ص20.

إذًا الموت والقهر والتسلط من نبت وادي القوم، الذي إليه ينسبون، فحمل صفة «الجد» فتماهى الإنسان مع المكان، وامتزجت الكائنات بالظلم والجبروت.

ومن هذا الجد تتناسل الشخصيات، وتتوالد الحكايات، وتنمو أشجار الإذلال والقهر، يتحد مع «السلتي» شخصية القهر الرئيسية في «الجد» ويظل الخوف متسربًا منه، وكامنًا في جوفه على الرغم من مظاهر الاستصلاح على ضفتي الوادي «ومع مطلع القرن الماضي بدأت على ضفاف الجد العظيم تنبت شجيرات صالحة من نخيل وأعناب، وتنبح حول غرفة صغيرة من الطين والتبن كلاب هزيلة تحرس المساحات الصغيرة من الحياة الخفيفة التي توحي باستمرارها من خلال تلك الهيئة المهيبة التي تجلل ذلك الشيخ الذي زعزع قرى الوادي..» «ولا يتذكر أحد من أهل الوادي تلك الأيام إلا ويرفع يديه ورأسه مهمهمًا بذكرى الموت الجماعي.. ولاجتماع الأهالي كل ثلاثة أيام لأداء صلاة الغائب» ص143. ولعلي لا أستطرد هنا إلى التذكير بجبروت «السبتي» وابن عمه «عبود» وابنه

«حمود» ذلك الجبروت الذي اغتال حرية المرأة، واستعبدها، وجعل كائنات النص الرئيسية من النساء تتوالد من العبودية والتسخير، فضة تختطف وتسترق، وتنجو من البيع، و«فضة» الثانية، تضطهد وتظل تقاوم ذلك الاضطهاد، الذي يرتبط بالحال والأصل «لكن لا أحد يعرف معنى ذلك القلق الليلي لتلك المرأة الداكنة البشرة الملساء الجلدة والتي تقضي ثلاثة أرباع يومها في العمل داخل البيت والمزرعة.. مضافًا إليه العناية بعجوز سوداء كئيبة، صماء تسترخي بذل بين يدي «بركة» الخشنتين والتي تصر على أن تلاصقها في الفراش، وأن تضع فراش «فضة الصغيرة» على يسارها، وتتم ليلها تقلب عينيها بين الفضتين، لا تنعم إلا بروائح نتنة من فراش العجوز الغارق في الصديد والدم.. وفراش الطفلة ابنة أخيها الرضيعة الذي يفوح برائحة الحليب والتبول الليلي» ص142. ويتجسد ذلك الإحساس في قول «بركة»:

«اسمعي يابنتي..» يافضة «نحن عار ولون مغاير في عائلتنا، وليس بمقدورنا أن نعيش إلا بالمكر والتحايل أو الاستسلام حتى نفنى» ص104.

وفي مقابل هذه الصلادة التي كونها النص، يأتي النص بفعله الكتابي ورؤيته الثقافية محتضنًا الفرار من هذا العالم، فهو حاضن الساردة وحوارها مع علامة وهو كما قالت لمياء باعشن: «ويتحول النص إلى القبر الذي تعري إليه قبل مراسم غسلها فيخرجها من التلفع في حشمة

الكفن، فتصبح وهي المرأة المجهضة امرأة لاتموت، والنص هو الرحم الذي يضم فضة الثالثة ويؤرخ لتكوينها المرغوب فيه رغمًا عمن أراد قطع دابر عرقها الخسيس، والنص بعد ذلك هو الوعاء اللغوي الذي يحتوي رغبة المرأة في التعبير عن ذاتها ويهبها الحضور المتفرد وإشارة العبور». (لمياء باعشن) «الحمامة والسحلية والمرأة المخفية» في رواية «وجهة البوصلة» ضمن كتاب: (خطاب السرد: الرواية النسائية السعودية تقديم وتحرير د. حسن النعمي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1427هـ ص384).

● وجهة الحوار نحو «علامة»..

كما هي وجهة البوصلة باتجاه الوعي والهداية، يبدأ التعامل مع هذه الرواية على أساس من استثمار المظهر الثقافي، في التخطيط ورسم مسار التوجه، فمنذ العنوان أنت أمام نص يخطط لاتجاهه، يتتبع مرشد الاتجاه، فهو كما أشارت لمياء باعشن يعمل كمؤشر يحدد مسار اتجاه الرواية، (لمياء باعشن السابق: 374). وهذا التتبع يستلزم الشعور بفداحة المتاهة والحيرة.. ولئن كانت وجهة البوصلة هي المرشد المادي، فقد كانت شخصية «علامة» والحوار بينه وبين الساردة رمزًا للعلاقة الثقافية التي حركت السكون والجمود، ورسمت معابر الخلاص، وخلقت أفقًا مختلفًا من الحوار، والتأويل، والتفكير في السائد. يبدأ اللقاء الهاتفي مع «علامة» في بداية النص باسم «حنجرة» ولعل ذلك يشير إلى رغبة الساردة في اللقاء الجسدي مع المتحدث الذي يؤجج الشوق إليه الهاتف، كأنها تستدني فعله التحويلي في

هذا الجسد، الذي ينزوي في الظلام لاستقبال الحديث، فلا نجد مسافة بينهما فليس إلا «حنجرة» وأذنا الساردة «تسخر مني أذني.. تسخر حلمتها. طرفها الملتف كجيب يخبئ تحت غبار الماضي القريب». آه.. أذناي وحلمة الحلق الدائرية. أذناب قرنا استشعار للعطر.. للرياحين.. للشارة التي ترفع من درجة حرارة الخدين الذابلة. حنجرتك تدق على باب الضلوع. افتحي..!؟؟».

وتظل الساردة تشير إلى فعل «حنجرة» بالزوابع والبراكين، والعسل في إشارة إلى عناء المكتسب الثقافي القادم من هذه «الحنجرة» وحلاوته لكنها بعد مسار اثنتين وخمسين صفحة في الرواية، يروقها أن تحدث لهذه الشخصية اسمًا جديدًا هو «علامة» تقول الساردة:

«دعيني اسمها لك يا «فضه» هل يروق لك أن أسمي الحنجرة بعسلها بزوابعها وبروقها «علامة». فهذا الاسم تفكيك لمعاني الصدفة التي باغتتني عندما سلمت من صلاتي ذات اليمين وذات الشمال..» ص52.

ويبدو لي أن اختيار اسم «علامة» جاء من الكاتبة إلى مغزى ثقافي يتخذ من العلامة مظهرًا يستنطق به الدلالات، ويستظهر المسارات، ويستجلي الأنساق، ويقيم قراءة للوقائع والقرائن، والتحولات الاجتماعية والثقافية تحمل التعدد والرؤية الاستبطانية التأويلية، وهذه التسمية التي أظهر في الحوار، ويعلق عليها وتشير إلى تشكيل هذه الشخصية من تكوين النص، من استحضار القارئ الذي ينوب عنه طرف الحوار، بعد المدى الذي أخذه تواصل

الحوار، حتى دخل إلى منطقة تعايش أجواء الصلوات والملائكة، في لحظة وعي جديد بالصلادة، بالتواصل مع الغيب.. فتجد الساردة التكوين الجديد، الذي تهيأت له بالارتقاء مع علامة، الذي تقول عنه «ذلك الذي أسميته يا «فضة» «علامة» يراني كما أنا.. مقبولة أنا في عالمه الجديد.. يفهمني الفهم الكامل بكل جنوني ومتناقضاتي، ولديه شعور عميق بأنني أشعر به، وبما يريد بالضبط حتى وإن كنت ضد تنفيذه» ص53.

إذًا أخمن أن «علامة» هو الثقب الأكبر في النص، الذي رامت منه الساردة التغير، وصاغ ثورتها على المألوف، ابرمها من القيد والقهر، وشكلها تشكيلًا جديدًا، جعل كلمات مثل «عالمه الجديد» «سأخلق من أجلك مكانًا وزمانًا» ص109، وفي آخر الرواية تصرح الساردة بالاعتلاء على يديه، وأنها تصبح تكوينًا آخر «لايزال غربة الخلق والتخلق» ص277، مما يشعرنا بشعور الكاتبة بفعل كتابة السرد في تشكيل وتكوين الشخصيات، وأثر هذا الحوار الثقافي الراقي مع «علامة».

● **اختراق الوعي واكتشاف الزيف**

جسدت الرواية ذلك في التأويلات التي كانت تدور بين الساردة وعلامة، أو تلك التي تحادث بها فضة.. حيث جعلت من الوضوح الذي تتخذه سببًا في شقائها، وفي فضح كثير من الممارسات تصول عن ذاتها في رسالة إلى «ثامر»:

قلب مملوء بلذة الإحساس..

وهذا إنما هو هية الوضوح.

الذي تعاملت معه باحتقار في وطبيعة الرجل الشرقي الذي تتراقص في دمك» ص21 أو حين تقول له في السياق ذاته:

«وصممت على أن يكون مقعدك فوق الغيم الكاذب» ص211.

أو حين تسم علاقتها مع «حمود» زوجها:

«فأنا و«حمود» كنا السلع التي تبادلها الكبار في سبيل بقاء المصالح المشتركة.. ومع الوقت تولد بيننا نوع من الحياة التي تعاملنا معها بحذر السلاطين» ص212.

ونجده في ذلك التأويل من المقارنة بين «ثامر» و«علامة» وهي مقارنة تتردد كثيرًا في النص من مثل ما ورد في ص185. حين تقول:

«فلسفة» علامة «تدخلني بهدوء إلى كون بعيدة.. يمس.. مس الليل بالنهار حين جاوبني عن تساؤلي حول مرحلة خامسة لها خلود الموت والحياة / والبرزخ والآخرة مرحلة الذوبان روحًا وجسدًا مع كائن تندمج معه لدرجة العبادة.. فأنت ضمن ملكوت أبدي وليس» عشرة «تعد بالسنين». في الوقت الذي كانت تقول عن «ثامر»

«ثامر» أحرق آخر أوراقه حين لفظ كلمة «عشرة» هذه الكلمة الحمقاء بعاديتها وسذاجتها «وبسبب من هذا

الاختراق الذي كشف الزيف وفضحه، نجد الرواية تسم ذلك بالنبش الصريح في المعلوم المسكوت عنه، وتجعله أشبه بالقصف المركز، ص91. وأخضعت الرواية كل شيء لهذه الرؤية، حتى «علامة» الذي تستمد منه الرؤية، وكشف الزيف، وتجد فيه الرجل المغاير لذلك العالم، ترى إمكانية أن يحيله النظر المتأمل، وهي أيضًا إلى نقيض لما يؤمل منه، وإلى منصهر في بوتقة الآخرين فهو كما تقول في أحد تأملاتها:

«ثم أنا.. أنا ألست من أولئك الآخرين.. وهل «علامة» في الزمن الجديد الذي أقلبه بين يدي الكائن الوحيد الذي أريده، سرًا حتى عن نفسي، وإذا ما تمليته برؤيتي التي تفضح صمت الصخر وجدته رجلًا يمتلئ غرورًا وشهوة..» ص86، ولم تبق الرواية هذا الكشف مجردًا في الكلمات، بل جسدته في بحث «السبتي» عن فحولة فاعله بالختان، وجسدته فيما يعتري تلك الرجولة عنده، وعند ابنه حمود.

تجليات المقام والطواف
في سرديات رجاء عالم

استثمر نص رجاء عالم السردي، جلال المقام، وتجليات الطواف في فعله السردي، وفي تأويله، وفي استبطانه حركة شخصياته وتأملاتهم.. وإذا كان نص رجاء يقاطع بين المشهود والمتخيل، والحاضر والغائب في التاريخ، أو في مسافة الاستشراف، ويصنع من حركة الناس، وضجيجهم ودعائهم، وحنينهم عالمًا تبحر فيه سردياته، فقد كان استنطاق هذا النص للتجلي في المقام، وللتوق، والإشراق، والطهر في الطواف يفيض على النص حركة فيض وعبور نحو عالم تترقى فيه الذات الإنسانية، وتتعالى على همومها الدنيا، أي إن هذه التجليات في نص رجاء كما سيأتي ترينا استثمار النص لهذه الحركة الخفيفة من ألطاف هذه التجليات، وهذا الشوق الذي يظل ملاصقًا للنفوس، وهذه الآمال التي تتقاطر على الداعين والطائفين والمجاورين، فكان ذلك مثارًا لتحولات الشخصيات النصية، وخلقًا لعوالمها، وتهيئة لدخول النص في العالم التأملي لهذه الشخصيات، وعلاقاتها، وفضاءاتها. لأن النص يعتمد على تلقي شبخصياته، ومجاوري الحرم لهذه الفيوض، والأنوار التي تتجلى في الصحن، والكعبة،

والمقام، وبئر زمزم، والمسعى ذلك لأن الحرم «طوافات تتطيب فيها الأجساد، وتتداوى بذات زمزم، وكانت الهموم حين تنصب ناموسيتها على المكيين، يطلعون مع الفجر للصحن يتآخون والحجر الأسود، ثم يغرقون في شربة حية من الدلاء التي لم تزل حارة من طلقها من فوهة البئر المقدسة. بعد ذلك الطقس كانت القلوب تتجنح وتخلي الهموم وراءها وتطير» (سيدي وحدانه: 195)

وكثيرًا مايأتي نص رجاء مؤكدًا على هذه التجليات، وترسخها في من يقصد البيت، أو يجاوره «إلا أن المجاورين عرفوا عشقًا للبيت لم يترك لهم من درب ولا سبيل إلا إليه» (سيدي وحدانه: 195)

ونلمس ذلك في هذا المقطع السردي عن خاتم حين يقول النص «بيدها طاسة الآيات والماء المقدس سرت فيها طاقة غريبة، ريانة التفتت تلقي بنظرة أخيرة للمطاف والحفيف الطالع من أجساد الطائفين، حفيف كفيل بتبديد جسدها لو وقفت في مداره، حفيف يذوِّبها، هتف هلال كمن يمنعها من الانسلاب من جديد لحركة الصحن..» (خاتم: 208)

وقد استثمر النص هذا الشوق والتأمل والطاقة في عالمه السردي مترقيًا من المشهود، إلى قراءته في الشخصيات وتأملاتها وحركاتها، إلى اصطحابه في العالم المتخيل الذي يقيمه.. وسنحاول متابعة هذه التجليات وفق هذا الترقي فيما يلي:

○ التجلي الأول في قراءة وتأويل المشهود في الحرم والطواف

○ التجلي الثاني في فعل الشخصيات وتأملاتها

○ التجلي الثالث في اصطحاب ذلك التجلي في عوالم السرد المتخيلة في عوالم الخفاء.

● التجلي الأول في قراءة وتأويل المشهود في الحرم والطواف

يجعل نص رجاء في بعض شخصياته ولعًا بتأمل الطائفين، بحيث يعقد ذلك التأمل ترابطات وقرانات بين طواف البشر وغيرهم، ليكون ذلك استظهارًا لذلك الفعل، وانغماسًا فيه، وفي السباحة في عالمه النوراني، من قبل هذه الشخصيات أو تلك، فمن ذلك ما تقوله عن «جمان» في سيدي وحدانه «وكانت قبل أن تتعلم الكلام قد تعلمت كيف تنتظر هدايا أبي في ذلك الروش المفتوح على صحن الكعبة، ترصد الطائفين من البشر والغزلان والحمام المطوق بقزح، تستظهر صلوات الإنس، والحيوان، والجن، وتحصي الفضول المتسلق لروشن الصندل»، ص 44. ونجد في هذا النسق التأملي للطواف شخصية مياجان التي هيأت لها الساردة اسمًا مخفيًا في تطريزات الكوافي، بحيث يتحرك هذا الاسم في فيض الطواف، وفي فيض العشق، تقول الساردة: «وكانت جمو تتفنن في إخفاء اسم مياجان في تطريزات الكوافي التي تحبكها للحجاج والسادة. يلمح مياجان اسمه طائفًا على الرؤوس في صحن

الكعبة يتباهى في الابتهالات والتسابيح، ويوقع في قلبه الرجف، حتى إذا طلعت الكوافي للحواري تبعثر مياجان وانخلع قلبه في كل روشن وتعريفة ساج»، ص54. وهنا نرى الارتباط بين انعتاق الاسم من التطريز، وسباحته في فيض الطواف وبين انعتاق الاسم من التطريز على أعين البنات وقلوبهن، وبين خفة هذا الاسم وعدم ثباته إذ آل قشعريرة تعتري جسد مياجان «صار صبي الخزر يتحرك في مكة مسكونًا من كوافيها بثعبان رعاش يستشري بجسده» ص54. وفي «خاتم» نجد أجساد الطائفين، ولباس المطوف وجسده مثار تأمل في حركاتها، وفي دورانها حول المركز، يقول النص حكاية عن خاتم «لساعات هناك تسمرت بقلبها لصحن الطواف، كان المشهد أمامها كما لو أنه يرتسم لعينها لأول مرة، الحركة المتداخلة لأجساد الطائفين في دوران» ص 244. ثم يمضي النص قارنًا بين حركة الأبواب التي يدخل منها الطائفون، وحركة جهات الأرض الأربع، كما هي حال نص رجاء في ربط القريب المشاهد في عالم الأرض، بالبعيد، وبالكوني.. ليحدث للقارئ دخول في ذلك الطقس، بخشوعه ورهبته، ليمثل أمامنا الطاقة الإنسانية المهيئة لحركة الطواف، ثم الاستسلام لحركة المطوف.. إذ تتراءى حركة الطواف وكأنها حركة انزلاق متعانقة مع حركة جهات الأرض الأربع إذ تبرز في النص «حركة الأجساد التي تدخل الحرم بحذر وتساعدها للانزلاق للداخل حركة الأبواب المواربة مع حركة جهات الأرض الأربع» ص244. حتى إذا وصلت

هذه الأجساد إلى دائرة الطواف، كان تلاشيها في عالم الطواف، وكان لقاؤها بالمطوف، وأدعية الطواف، وجاء النص ليقول «تناسق الأجساد لدائرة الطواف، وحين يخامرها الحذر على حافة ذلك الدوران يقترب جسد نحيل في ثوب أبيض» ص244. وبهذا السرد عن المطوف، سلط عليه النص ضوءًا كاشفًا، إذ أضحى مرئيًا بنحوله، وثوبه الأبيض، وسط هذه الحركة المتدافعة.. ليأتي بعد ذلك استسلام الداخلين لصوته، ومسيرتهم خلفه، في تلك الحركة وذلك الحوار الذي يجسده النص بقوله هاتفًا بالداخل:

«مطوف ياحاج» ولايمهله للإجابة، يدخل به في الطقس يضع جبهته السوداء يرتفع صوته بالموشح الأعتق من الخلق:

«بسم الله والله أكبر... اللهم» ينزلق به للحركة الداخلية، يردد الداخل مسلوبًا خلفه «اللهم».. وتتضخم دائرة الطواف، تتضخم الحركة وتدور بالحرم». ص244، ويمضي بنا النص قارئًا لحركة المطوف، وحركة لبسه، ليقرأ التحول من حمل المطوف لبشته على ذراعه، حتى إذا سار الطائف خلفه، أسدل بشته عليه، ومضى في الدعاء، وخلفه الطائفون، إذ أخذ النص يقرأ هذه الحركة من خلال تأمل (خاتم) لها، ذلك التأمل الذي يغمر الحركة بفيض النور الإلهي، ويتأمل سواد المطوف ويقرنه ببقعة شمسية تنداح حولها الحركة، ليكون ذلك أيضًا انتقالًا من الحركة في مشهد المتأمل (خاتم) له، ليصبح «خاتم» مركز تلك

الحركة، ومن خلال ذلك التماهي مع المشهد، والاندياح في ذلك الدوران، والذوبان في عوالمه، يقول النص «انسحرت خاتم لحركة الدخول في الطقس تلك، بخفة أنيقة يحمل المطوف جبته على ذراعه ويتحرك في ذلك النور الإلهي يتقد ثوبه كبخور، حتى إذا طوى لذيله قادمًا انبسطت الجبة بشموخ ولفت بياض المطوف، صارت مثل بقعة شمسية، مثل نقطة تبتلع القادم للطواف، تحبل الحركة الدائرية تدور وتضيق وتصعد، الكون يدور حول خاتم ويصعد في ذلك المسطور اللولبي»، ص245.

ولم يشأ نص رجاء أن يقف عند هذه الحال من الطواف، بل وقف عند حال العنف، والدماء ليجسد من تلك الحال التي آلت إليها حكاية خاتم سيلًا دمويًا يحيق بالحرم وبالكعبة، ليكون للمتأمل قراءة احتجاجية على هذا الصنيع، يرى فيها حمرة الدم، وصيرورة النور إلى فحمة، يقول النص عن العنف الذي استحر بمكة وأودى بخاتم «من الأعلى بدأ الجبل والبيت الحرام بحر حمرة يطوف بقلب فحمة» ص 254.

● التجلي الثاني في فعل الشخصيات وتأملاتها

حرص النص على استثمار هذه الطاقة والألطاف التي تسري في أشخاصه يظل يتابعها بها في تحولاتها، فهذه (ناره)، حين تنازع، يتراءى لها جلال الحرم وقداسته، تقول الكاتبة: «كان هيكل ناره يكره مفارقه تربيعة الكعبة، إلا أن زيارة سيدي وحدانه لها في تلك الليلة حين كان

الحرم يلعلع بالموت، وتسيل جثث المهاجمين والمحاصرين بطول المسيال تحت الدار، زيارة الدرويش كحلت عين ناره بظل للحرم لم يسبق أن وقع في بصيرتها من قبل هيئة لذاك البيت الحرام منزهة عن الدنس عندها استسلم جسدها المعمر لخمسة وثمانين عامًا، وخلى ساكنته ترحل وراء تلك الهيئة..» (سيدي وحدانه: 194، 195)

ومن خلال هذه الطاقة المغروسة في الشخصية، نجد النص يتابع ما يعتورها من مواجهة، ومن محاولة إخراج إلى غير ذلك الطقس النوراني ففي نص خاتم نجد «هلال» يقتحم هذه اللحظات النورانية على «خاتم» فخاتم التي كانت منغرسة في صوت الأذان، ومتدثرة بالنور إذ «كانت منتصبة مثل قصبة تتلقى بجسدها تلك النغمات، وترسل جوابها، حرم من موسيقى امتد حولها وفصل عنها هلال والآخرين الداخلين والخارجين من المطاف» (خاتم: 208) يظل بها «هلال» حتى يحاول إخراجها من هذا العالم «كل أباليسه فارت، حين تحركت وانكسر الخطر حولها، لحق بها للأروقة»، ص208 ويظل بها تشرب من زمزم، وتسري فيها طاقة غريبة من الآيات والماء المقدس إلى أن يهتف لئلا تنزلق في حركة الصحن بصوت يستدني التعارض بين العود وبين الحرم، بين تجارة العبيد، وأصوات السحرة، والكهان وبين هذا النور الساطع عليها في بيت الله، إذ يقول: «أبوك تاجر عبيد، وأنت تنطقين بأصوات السحرة والكهان، هذا العود لا يفارقك، هو لسان إبليس وتتجرئين على اختراق الحرم يابنت الأكابر..» تصمت خاتم وتمضي

في طريقها على السجاد الأحمر، ليداخلنا النص برؤية «هلال» النابغة من الغواية والجحيم، لتتعانق معه هذه الحمرة في سرد يشي بانفتاح التأويل لهلال في عوالم المعصية، «كان رأسه لايزال يفور بأبخرة ذاك الأحمر، ويترك في جسده لذة غامضة من إدراك خاتم مغرقة في حمرة»، ص209. ثم يأتي النص بعد ذلك ليدرأ ماخطر ببال هلال عن خاتم حين تعاقر العود، ليحكي لنا قراءة «سند» للعوالم التي يثيرها العود، ليجعلها عوالم نورانية، تتسامى على ثقل الجسد، وسعير المعصية، فتكون تأملات خاتم في بيت الله نورًا يخفق على عوالم العود فيطير بها إلى عوالم الروح ليقول لها: «الموسيقى كائن أقدامه ربما تراب لكن رأسه في السماء، كائن يتخفف من ترابه، بينما هلال ليس فيه غير الطين، لذا يفوق عودك إدراك هلال..» ص209. ذلك لأن هلالًا غير سند الذي يشعر بذلك، فسند حين ينصت إلى عود خاتم يشعر أن قلبه كما يقول: «فيض يرفعني عن الأرض، عن طيني، أخلع جسدي مثل ثوب وأصعد»، ص210. ويأتي الطواف في سرد رجاء مقصدًا لكل قاصد للحرم، حتى لو كان قاصدًا ارتزاقًا من بيع أو سقيا، ففي «طريق الحرير» نجد أحد صبية جد الساردة الذي يهبط الحرم ليبيع منسوجات الكوافي، نجده كما يقول «تشخلل في جيبه في عودته وتمنحه خفة، فيعرج على المطاف، يطوف «واجعل لي في قلبي نورا.. وعن يميني...»

الأشواط السبعة خلف جبة مطوف يكرر الطوافات مئة

طواف لليوم.. حتى إذا انقضت صلاة الظهر خرج الصاغة عبر المسعى، فحول أكوام الفضة لجنيهات جورج، وعاد بها لسيداته» (طريق الحرير: 131).

ويرسم النص حالة الانغماس في الطواف، والتأمل في الطائفين، وإيثار ذلك على تأجيل ما في الخواطر وحاجات النفوس، أي إن النص يجعل للمطاف والطواف حضورًا في الشخصيات المقترنة به، يتقدم فيها على كل شيء، ويقرن مافي حاجات النفس بفيض ذلك التأمل فهذا الشيخ «نصيب بعد أن قبل الحجر الأسود، وخرج من دائرة الطواف يغيب في الحصوة، ويتأمل مطافات الحمام صاعدة في السماء، فلم يقطع غيابه إلا سلام شيخ الجواهرجية، ويظل الاثنان يتأملان مؤجلين حاجتيهما كلًا منهما للآخر «إلا أنه لم يسأل ولا الجواهرجي تعجل فتح ماجاء بشأنه، جلسا في صمت يتأملان الطائفين من طير ونور وبشر» (خاتم: 99) ولا يقف النص عند تأمل وقراءة حركة الطواف في حركة وتأملات شخصياته بل إنه يمتد إلى استدناء ذلك في حكايات المجتمع ومرويات التاريخ، فيقرأ الدم المسفوح في مكة، في حال من عقد علاقات بين التاريخ وبين الطواف، بين تسلط الإنسان وبطشه وبين نور الطواف، بين ذلك النور وإحالة ذلك الدم إلى غبش في ذلك النور وكأن قرن ذلك إلى الطواف قراءة في هيجان النفوس المنفصلة عن النور كما في صورة النهاية المجسدة في «خاتم» التي تقول: «من الأعلى بدا الجبل والبيت الحرام بحر حمرة يطوف بقلب فحمة»، ص254.

حيث جاء ذلك في سياق ذكر الصراع على الإمارة الذي قال فيه النص «قدر مكة سيول الدم من هذا التناحر على الإمارة»، ص284. هو ذلك الذي حوته جلدة عقدة الوديان تحت الكعبة في حلم الساردة (سيدي وحدانه 161).

وينتقل تأمل هذه الشخصية (خاتم) وحركتها لدى الساردة من الحرم إلى مسجد آخر، مهجور في أعلى الجبل تدلف إليه خاتم، في حضور لمفردات الحرم والطواف «وقفت تتأمل في الحجارة الأقدم من الوقت وناداها النسيان في الداخل، تقدمت مخترقة قوس المدخل الذي لم يوطن قط بوابة، تقدمت في الصحن الأول مرة من دهر، تجاوزت ميضات الوضوء، لم تتوقف للهجر حولها ولا للريح التي لم تنقطع صلاة تهجدها هناك، لجأت للمحراب «ليأتي بعد ذلك تأمل صوت الإمام الذي كان في تأملها وكان «لصوته القدرة على التجسد في كتابات ورسوم وتمتمات تسكن حتى شعشة الريح تؤمنها لتخشع، تؤمن حتى الخوف» ص232.

وحين نتأمل ما يمنحه السرد للشخصية من عوالم الطواف والحرم، نجد أنه يتابع هذه التأملات من مشهود الحرم، ومن استصحاب المقولات المكية التي تتناسل في أبنائها، ليكون من ذلك طاقة في الشخصية للقراءة والتأمل، فـ«جمو» تحكي هذا التأمل «قبل لحظات توارت الشمس وراء جبل هندي، وكانت أذانات الحرم السبعة قد ملأت دائرة الحرم بالملائكة.. وحمام البيت والنور صارت تدور وتشارك في تسبيحات الوفود المجنحة التي غطت الأفق فترة

الأذان» سيدي وحدانه: 149، انتقلت حركة الحمام والطيور لتقترن بحركة الملائكة بالقصد من جوار الحرم، لتكون طوافًا وتسبيحًا لتقول الشخصية بعد ذلك «كل مافي الحرم يطوف بدائرة الأفق ويسبح» ص 149. لينتقل ذلك التأمل إلى قراءة لعوالم نابعة من القطة «هانم» تقول «جمو» «هناك رأيت بحرًا عجيبًا فيه مخلوقات من خاص الفيروز وكلها تسبح، السماء ساكنة بعين هانم مبسوطة هناك بحرًا بمخلوقات تسبح، والتسابيح تطلع على أفواه المخلوقات على هيئة طيور زرق تأخذ بطريقها لقلبي»، ص150. ولكن ذلك الطريق ليس طريق الصوت، بل إلى رموز إلى نقش وغرز تداخل الجسد، ليجعلها تقول «مما جعلني أشف، وسكنني خشوع عظيم، ثم تملكني توق لا يقاوم للاستزادة من تلك النقوش العذبة، تلك الأرواح التي دخلتني، وغيرت جسدي» ص150.

وإذا كان صلاح صالح حدد مستويات سرد المفتوح أو فتح الحجرة السرية، واختزلها في مستويين رئيسيين، الأول سبل الكشف الفني المشرب بتوشيات وتعاريق جمالية متفاوتة الكثافة والانتشار، والثاني سبيل الفضح وبعثرة المحتويات بطريقة مبتذلة ومنفرة في بعض الأحيان (سرد الآخر: 160) فإن سرد رجاء توصل إلى ذلك بفتح المشهود، واستنطاق المخبوء، والسفر عبر تجليات المقام والطواف إلى عالم الروح والنور، واتخاذ ذلك أيضًا ولوجًا إلى عالم الخفاء وتنتقل التأملات من الطواف والطائفين إلى التأمل في عوالم المكيين عن طريق مزج المكيين بعوالم

مكة النورانية، فيذكر السرد أن المكيين «ومن الشروق للغروب، تتوزع طينتهم استجابات عميقة لنداءات الله الخمس، هذي النداءات توقد نيرانهم الباطنة، وتجعلهم يتحركون في حوصلة من السكينة، تجعل من المستحيل نقض ملامحهم وتشويهها في عمر مبكر، انظر العجائز المكيات بالغات البهاء» (سيدي وحدانه: 160).

لكن هذه السكينة ليس هي ما يلبسه النص شخوصه في كل حال، بل إن جريان النص مع الاستجابة لحالات الاستنطاق، والتماهي مع عوالم الخوف ما يجعل النص يتحرك عن هذا الثبات الذي أعلنه في حالة المكيين هذه، فنجد تصور سيدي وحدانه، وتحولات جمو تثبت حالًا من الفزع والرهبة، والخشية من حميدة التي لا يرد لها طلب ذلك أن «حميدة: خوجة وغضبها سريع فلا تقلب رمادها حتى لا تلفحك سمومها فتقلب فمك لقفاك» (سيدي وحدانه: 124).

وذلك لأن تحولات النص أرادت أن تكون مع تلك التحولات، وأرادت أيضًا أن تنقل وتحكي بعض التصورات المنبعثة من السكينة والرضوان، ذلك الأمر الذي يحاول بعض شخوص النص تأكيده مثل ما ترويه الساردة حين تقول: يكرر أبي إن مكة تنفي الخبث «ليلجم كل شكوى عابرة من ريح السموم التي أدمنت عشرة الأرض الحرام وجلود أهلها» (سيدي وحدانه: 162).

ويقيم النص السارد لشخوصه عالمًا مخفيًا عن عالم

المتعاملين معه، فنجد الشقي المستتاب في نظر عبدالحي، له عند أهل العلم والخفاء حظوة، يعانق بها أستار الكعبة ويصعد السموات السبع، كما هي الحال مع صالح بن عبدالحي الذي كان يجلده أبوه، ويحكم عليه باب القبو ليتوب ويتراجع عن غيابه في الحواري وتنقله في الفلوات والمدن، لأن السارد لا ينظر إليه بنظرة عبد الحي بل يراه «مسكونًا بأعذاق نخلة جنية تطرح الحلاوات على شفتيه فما نطق أوقع في عشقه. كان مبتلى يعشقه كل ما توحش وما تأنث، تهمى إليه الإناث تشرب من أرواحه» (سيدي وحدانه: 162).

ويرى سرد النص أنه عندما حبس كان «يغتذي روائح الطيب التي كان أهل السر مع جدي يؤلفونها في القبو» (سيدي وحدانه: 163).

ويرى النص روحه كما «رآها أهل العلم وأهل العين هابطة جبل الكعبة داخلة في سواد أستارها صاعدة السموات السبع» (سيدي وحدانه: 163).

● التجلي الثالث في اصطحاب ذلك التجلي في عوالم السرد المتخيلة في عوالم الخفاء

يبني سرد رجاء عالم عوالم متخيلة، من خلال قيادة شخوصه إلى ممالك ذلك العالم، الذي يتباعد عن حركة العالم المشهود، وإن كان يبدأ منها، بتاريخه، بالقراءة في ألطافه، باستحضار صورة المتخيل فيه، حيث يستثمر طاقة

التخيل، وطاقة الألطاف، وحركة التأويل في الدخول إلى عوالم الخفاء، على ما نشهد في طريق الحرير، مسرى يا رقيب، حبَّى... وفي تأويلات الشخصيات وقراءاتها في السرديات الأخرى.. وكانت تجليات المقام، والمآذن السبع، والقراءات السبع، ومركزية الكعبة، وصحن الطواف عالمًا لإقامة عوالم الخفاء التي يجسدها نص رجاء، ففي طريق الحرير نجد مكة المحكية في موروث رجل، نابعة من الدخول في استخراج واستنطاق ما يتخيله السرد من مخزونات وموروثات الشخصية.. يقول النص «... وبين الاضطراب تلاشى الهجانة يأسًا من حقائقنا، فاجتمعنا إليه ولطمر شكوكنا توجه ابن خلدون له بالسؤال:

«حدثنا عن أقصر الطرق لبلوغ مكة...» عندها حفر في أردانه البيض، فأخرج وجه بنت في السابعة قال:

«هذه درة نسلي..» ثم رفع ذقنها المذببة فانكشف وشم منمنم على هيئة ميزاب من صبة الشفة حتى النحر، على عادة صحراويات المغرب وأكمل «هذه أقصر الطرق» منحدرًا على قطرات الوشم، ودنونا ببصائرنا قال مفسرًا غموض نقشته.. «ثم يمضي النص من قراءة هذا النقش في سرد حكاية دخوله مكة ومابها من عجائب وألطاف مثل» نعم من جب تحت الكعبة يخرج أقصر الطرق لبلوغ مكة «طريق الحرير: 631». ثم توقف جدي الأول وذب الغبار القديم من جوفه وأكمل بطمأنينة: «هنا جرت مكانس الصاغة والتجار وعشاق الحرم على كاحلي ومسحت طرق المغرب فتيقنت بعدها من اكتمال دربي للبيت..» ص 64.

وحديثه عن الطريدة التي استجارت به بعد دفنه، ص 64. ليجعلنا السرد بعد ذلك في حالة استقبال لمكة، لدخول الحرم من خلال استنطاق التاريخ والحكاية، في حركة ترتب مفردات التصوير في طريق الحكاية، مثلما يعبر السرد عن ذلك حين يقول: «اختلط صوت جدي بقعقعة يد منصور على رقعة الشطرنج.. كان منصور يحرك حجارة ملكه لدخول مكة المحكية بصوت جدي..» ص 64. ويظل هذا الاستنطاق مرفرفًا على السرد حتى تتكسر صورة الجد المكية فيظهر: «معتكفًا في خلوته، وسجادته تطرح الرزق كما نخلة دائمة» ص 65.

لكن سرد رجاء كما ستظهر صورة مكة والطواف والمآذن، والخلوة والاعتكاف من خلال هذه القراءة وهذا الاستبطان في النقوش، وفي الحكايات وفي التاريخ، فإنه في المقابل يستثمر دخول هذه الصور وألطافها في شخصياته، ويعبر بهم نحو عالم من ذلك في ممالك الخفاء، مثلما فعلت في سيرة مسرى جواهر بنت العابد النارية التي «ظلت الأراضي تحدثها بطوالعها وملاكها المنتظرين لآخر الزمان، فما استراحت ولا أراحت حتى جاءت الأرض المكتوبة بطالعها والموسومة بوسمها فاتخذتها مقامًا» (مسرى يا رقيب: 76).

وفي ذلك العالم تتراءى هذه الشخصية النصية، وقد أبحرت في عالم التسبيح لتتجلى لها هيئة الحرم المشهودة، وتجلياتها النورانية، فتظل ألطاف الحرم تصاحب السرد، وتصاحب الشخصية، وهي تنغمر في عالم الخفاء، يقول

النص: «وفي تسابيحها انكشفت لها من الوادي أذانات سبعة، كل أذان يرجع حرفًا من الأحرف السبعة التي نزل بها القرآن فتأتيك الأذانات من سبع جهاتك وتأخذك بحلاواتها فتغيب وتروح بك لمراحاتها الروح..» ص78.

ويظل الطواف يحيط بالنص في فكرة الدوران الذي يظل سرد الكاتبة يغرف من تأويلاتها، ففي وادي عبقر الذي دلفت إليه الأميرة جواهر نجد النص يحكي عن الدوار الذي شعرت به، وعن هندسة التدوير التي قامت عليها بساتين النخيل في حركة تشعر بالتداخل والتماس بين الداخل والخارج، حتى يصل الأمر إلى التلقيح، تقول الساردة «فتجيء بنات الأفكار فيجارون بين العقيم من النخل والخصيب، بالذكران مغروسة وسط الإناث التي تدور حولها وتدور الريح من خارج حتى تلج دائرة الإناث وتجيء وتطوف بالذكران جامعة طلعها طائفة للخروج، فإذا ولجت خالطت الإناث رائحة طلع الذكر فحملت من تلك الرائحة كل أنثى حوله فيكثر خصبها بالإنس والجوار» ص 80. وكان هذا الدوران المماثل لدوران الطواف الذي تهجس به الكاتبة كثيرًا بما فيه من دوران يجعل الحرم مركز الكون (خاتم ص117). ويجعل الرياح تطوف حول الحرم (خاتم ص190). ويتصور نحت جسد سيدي من هذه الطاقة الدائرة بهذه المدينة (سيدي وحدانه: 52). كان هذا الدوران يحرك تخيل الكاتبة لصناعة عالم ق من كلمة: يا رقيب حيث تقول «وكانت الحكاية تدور بمعمار من روح معمار ق القائم على الدوران حول النقطة فدارت فيها

الأحرف والحجارة والمياه والريح والنيران، وكل ما ليس له روح في فلكها» (مسرى يا رقيب 104)، لتكون الرحلة في تأملات كلمة «يا رقيب» مصاحبة لتأملات الرحلة النصية التي «تتوسل إلى الحرف كشكل كتابي نرى ذلك جليًا من خلال تلك المحطات الموزعة من بداية النص إلى نهايته» (معجب العدواني: 99، 100)، مصطحبة ذلك التجلي وهذ القراءة وفعل الحركة عبر الكلمة وعبر الصورة وخلف الدعاء وفي فضاء التسبيح، ذلك لأن كتابة النص عند رجاء تستنطق المكتوب، وتتباهى به مع رحلة التخيل، وتجعله محطة من محطات تأملات السارد أو الشخصيات أو دعوة القارئ للغوص خلف ذلك، ذلك لأن الكاتبة «مأخوذة بعقد العلائق بين الأشياء ليس عبر الروابط المألوفة، وإنما عبر عرى يخلقها النص، ومن ذلك عرى اللغة.. التي تجعل للحدث جريانًا يتدفق من خلال حركة اللغة» (عالي القرشي: حكي اللغة ونص الكتابة: 174).

ومن خلال مزج المكان بتصور الشخصية، وباستدنائها لبعده الحسي والمعنوي ليقترن بتجليات الكعبة، والمقام، والطواف، وليظل ذلك انفتاحًا على عوالم من المحاريب والمنابر والقباب والنوافير.. تتحول به مثل الأميرة جواهر «نقشًا ضليعًا في التجريد على تلك الصفحات المعجونة بعرق ووهج وحركة لا تكل تنغمر وتطلع في الجماد فتدمغه بطلاسم ملحها وسحرها الأبدي» (مسرى يا رقيب: 91).

وكان تشكيل مقام حبًّى لدى الساردة، متهيئًا من هذا

العالم المشهود للحرم، ومن متابعة التأملات في فيوضه، ومن تشكلات الحكايات الواردة إلى النص، حتى تتشكل في لحمته، فإذا بك أمام مفردات: المقام، الصحن، السدنة في مثل حديث الساردة «في تصاعد الأوبئة والجوائح همدت الحركة في مقام حبى، وانحسرت موجات الصغار والجواري عن الصحن، بقي السدنة يروحون ويجيئون في الصمت..» (حبى: 199) وفي مثل قولها «دخل صون صحن مقام حبى الخاوي، وكعادته في الليالي المحاق جاء لمباشرة الحجرة وتطييب صحنها بمزيج المسك والصندل، ومن بين الأستار بانت له الطاقة منورة حتى ظن أن القمر طالع منها، وكشف النور جريان الكتابة على البلاطة، وكان للكتابة مفتاح يعرفه الخاصة على هيئة (ع) ساجدة، وفي زمان صفّح الأمراء جسدها بالذهب» (حبى: ص202، 203)، وذلك لأن النص السارد ينفتح على القراءة والتأويل والتشكيل مثلما تحكي عن «سارح» حين «أخذته الروح للمنطقة التي تروح إليها عندما تصوم أو تتعب، تشف فتروح لمنطقة تجتمع فيها الأصوات والكائنات في هيئة مادة خام يمكن للمريد تخليقها فيما شاء من أجساد الكلمات أو تجلياتها الحيوانية، يمكنه تخليقها في أي جسد معروف أو غيبي» (حبى: 212)، وذلك ما فعلته كتابة الكاتبة في نصها حين انفتح تشكيل النص على تحريك الجامد، واستنطاق الصامت، وتشكيل المشهود، واستدناء الغيبي، واللحاق بأصوات الدعاء وألطاف الطواف. حيث ظلت جبال مكة، ووادي النعمان، وعين زبيدة حركة منظورة وقارئة ومقروءة للأحداث المروية في العالم المشهود، أو تلك المتشكلة في

عالم الخفاء، فلا نعدم في عالم حبى رؤية جبل قبيس، ص216، سوق الليل، ص51، ورواق السبيل، ص54، 55. على الرغم من أن ذلك العالم يقوم حول من كانت صفتها «من العلوم التي لا ينبغي أن تودع الكتب ولا الصدور الحديثة في التلقي» (حبى: ص56).

ولعلنا بعد هذه الرحلة مع عوالم رجاء عالم السردية، نستطيع أن نقول: إن الحرم والصحن، والطواف، وحركة العباد حول المقام، وطوافهم حول البيت العتيق، والعلاقات التي أسبغها ذلك الوجود القدسي على مكة من الجوار، والهفو إلى البيت العتيق، وما ضمته تربة مكة من تاريخ عريق لأفعال خيرية مرتبطة بالحرم، وتاريخ ثقافي، وحكايات تتناسل عمن احتضنه هذا الثرى.. نستطيع أن نقول: إن ذلك شكل قطبًا يلتقي عليه سرد رجاء، وتهفو إليه شخوصها، وتتشكل بعالمه النوراني، حتى أن ذلك ليشع في عوالم الشخصيات، ويكسبها تكاملًا وامتزاجًا بمفردات التسبيح والدعاء، والسفر إلى الخلود، ولم يشأ هذا السرد أن يقذف بشخوصه وحكاياته قذفًا مفاجئًا في هذا العالم المقدس، بل شاء لنا أن نتابع ذلك الشوق، والتوق، ومغالبة العثرات.. في الوصول إلى هذه المقامات النورانية.. ولذلك احتشدت النصوص للخوض في عوالم الأسرار، والتشكلات، وعوالم الخفاء التي تتسرب إلى حكايات المجاورين والمريدين.. كما احتشدت لكشف الحجب عن عوالم الصمت في استنطاق الطرز، والنقوش، والألوان، ونوع الحجر، وورق النبات..

ولذلك كانت الصفحة المقروءة أمام هذا السرد،

مفضية سطورها إلى عوالم تحتها، تنهل من آيات القرآن الكريم، ودعاء الطائفين، وتسبيحهم، وتنداح في آهات، وتراتيل، وابتهالات المريدين والمجذوبين، وتتقافز في حكايات التاريخ، وسمر الليالي، وتأويل وتبرير العادات، وهجس الإشاعات.. وتستدني قراءة الكف، والطلسم، ومعارج الوجد.. وتتقاطع في قراءة الفوارق بين طبقة وأخرى.. وتصغي إلى حركة التاريخ، والعمران، وتبدل العلاقات الاجتماعية.

وربما كان ولوج عالم الخفاء سفرًا عن الرتابة، وتليينًا للجمود، وقهرًا لصوت العادة المؤدية إلى الصمت.. كان فتحًا لعوالم نورانية تتحرك بلطف المعبود، ونور المشهود.. وبقدر ماكان ذلك كذلك كان أيضًا مغالبة للجحود، والتولي عن النور، ومزاحمة تلك الأنوار والألطاف ببجاحة الحضور القاهر.. ليكشف ذلك عن تعالي العلم وقصوره، وانكسار التراتبات المرئية في مقام التجلي والتسخير، وذوبان الحركات المتماوجة في اتجاه الحركة نحو المركز في المقام، والاتجاه في القبلة، والتسامي في تسبيح المولى الكريم جل وعلا.

مصادر إحالات الدراسة

* صالح، صلاح: **سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)** الطبعة الأولى 2003 م، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت.

* عالم، رجاء:

- **طريق الحرير**، الطبعة الأولى، 1995 م، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت.

- **سيدي وحدانه**، الطبعة الأولى، 1998 م، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت.

- **حبى**، الطبعة الأولى، 2000 م، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت.

- **خاتم**، الطبعة الأولى، 2001 م، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت.

* عالم، رجاء، شادية: **مسرى يا رقيب (سيرة مسرى جواهر بنت العابد النارية)** الطبعة الأولى، 1997 م، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت.

* القرشي، عالي: **حكي اللغة ونص الكتابة (قراءة في عينات من القصة والرواية في مشهدنا السردي)**، الطبعة الأولى، يونيو 2003 م، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض.

تجليات السفر
في السرد الروائي

السرد والسفر قرينان، فالسفر قوة سردية كامنة يظهرها السرد، ويفتح عوالمها، ويستنهض حركتها، ويستحثها على إشعال الذاكرة، ونقل المتلقي إلى أجوائها وأحداثها.

يظهر فعل السفر في السرد على مستويات متعددة، فالكلام السردي سفر حين يحيل المشاهد والمعاين على لغة، فيرحل المشهود من عالمه إلى عالم اللغة، وهذا ما نفعله حين نحكي للآخرين عن مشاهداتنا، ويتجلى هذا فيما كان ظاهرًا في نقل أخبار الديار والأحوال على ألسنة المسافرين والقادمين.

والكتابة سفر حين ينتقل ما في الذاكرة وقوة التخيل إلى ألفاظ متحركة للقراءة على صفحة الكتابة.

والكتابة السردية سفر حين تهبط اللغة من إلفها في الخطابة والشعر إلى عوالم السرد، فتقيم حركة تتابعية في حركة اللغة أمام القارئ، وتنقل المشاهدات إلى عالم جديد تحركه اللغة، والروابط التي يقيمها السارد بين مدلولاتها، فتتحرك الأمكنة، وتتداخل الأزمنة.

تنشأ الترابطات في هذا العالم الكتابي الحادث من

فعل السرد، بفعل هذا السفر الذي فتح تكويننا جديدًا وهيئة جديدة لهذه العوالم. هنا يكاد يجتمع السفر والسرد ويتطابقان على أن يكونا حركة تحولية، أما السارد فهو مسافر باستمرار ينتقل من زمن إلى آخر، ويقيم الروابط بين حركة الأزمنة في الفعل السردي، فهو ينتقل من عالمه الذي تولّد لديه إلى القارئ، أي إنه يسافر إليه.

وإذا كان الفعل السردي يستثمر المكان، فإن الفضاء بين الأمكنة الذي تجلوه حركة السرد هو مجال حركته، وتقلبات أحداثه، وصناعة تحولات شخصياته، فهو وقود السرد وطاقته، وهو السفر بوقائعه الفعلية والحركية، وبوقائعه التي يخلقها السرد.

وسأعمد في هذه التأملات التي أقدمها بين عقولكم وأعينكم، وأسافر بها إليكم إلى استثمار فعل السفر باعتباره فضاء سرديًا يحدثه الكاتب بجعل الفعل السردي يتقلب بين حركة الزمان وحركة المكان، لنقف على شيء من الجماليات التي أحدثها هذا الاستثمار للفعل السردي.

لقد استثمر كتاب السرد السفر باعتباره سفرًا من النفي، وعودة إلى المبتدأ والغاية، وباعتباره كشفًا عن الحجاب، ودخولًا إلى مرأى الكتابة، ولا بد لهذا الاستثمار من طاقة تخيله، ورؤية واعية، تسلك رقاب طريق السفر في جادة الفن، وذلك لأن السرد ما لم يرتق عن وقائع السفر من سرد واسترجاع فإن فضاءه يبقى متعلقًا في الوصلة بين المكانين.. وهذا ما وعاه الساردون

المتميزون فارتقوا بالسفر وأحدثوه ليستحضروا تجليات الكشف وهتك الحجب..

استثمر عبدالعزيز مشري في روايته «الغيوم ومنابت الشجر» الفضاء الجديد الذي تحدثه علاقات السفر بين المقيم والأديب لتحريك علاقات السرد، بتحريك العلاقات بين شخصيات وأحداث عالمه السردي المعتمدة على علائق في القرية، فالقرية ذات الفضاء المحدود، تضعها علاقات السفر على عتبات جديدة من التغير والتحولات، يستثمر السرد هذا القادم إليها من البوابات والنوافذ التي تدهمها، فيجعل الكتابة تستحضر ذلك القادم الذي أحاط بالقرية عبر سفر الجسد، والأشواق أو سفر التأمل والذاكرة، بمجيء «الراديو» وما يبث عبر محطاته المحدودة آنذاك، أو القادمين إلى المدرسة من بيئات أخرى، أو ما تحمله ثقافة المدرسة، فيكشف عن أثر هذا وعن التحديات التي تواجه الأهل والرجال، لنقرأ هذا المقطع الذي يقول فيه: «وردت السيارات إلى القرية، وجاءت بالحبوب وجاءت بالفواكه النادرة، وجاءت بالملابس الجاهزة، وجاءت بما لم يعهد الناس من قبل.. فكانت النفس تشتهي الجديد، وتتوق لكل حديث، فالأشياء المبهرة والمريحة.. تحتاج للريالات، والريالات لا تأتي إلا من منافذ غير مهيأة أسهل ما فيها بيع الثور والبقرة والغنم، ثم ترك الأرض وإهمال العناية بها، وشغف ذوي الزنود الشابة بالأسفار.. أما الشيوخ فلم يهن عليهم هذا، وإن مات البعض فهو يموت بحسرات كبيرة» ص 55.

هنا نجد السفر يشعل علاقات القرية، ويغيرها في أفق جديد، فضاء السفر لم يبقه السارد مشتعلًا في ذاكرة المسافر، ومنتقلًا إلى القرية عبر ما ينقله، بل أصبح ذلك الفضاء يشتعل في فضاء القرية، وفي تغير أحوالها، وتغير المفاهيم، والتباين حول الجديد، ليجعل السفر قادمًا ليس فقط بالفكر والوعي، بل الزاد واللباس، أي كل ما يحيط بالحياة، ويجعل القرية تشتعل بهذا القادم، تبدل أفكارها ومفاهيمها، تبدل طريقة معاشها، تبيع القديم وتستبدله جديدًا تفتح له البوابات والقلوب والأشواق، فلم يعد مصدر الحياة محدودًا في مسمى حول البيت وفي وادي القرية من الركبان وحوافها، بل إن هذه أصبح التصرف ببيعها واضحًا، والتجميد لتتوحش قادمًا إليها. بما جاء به فضاء السفر من السيارات والتطلعات التي أحدثت تغيرًا في العلاقة مع الأرض والفلاحة، فأصبح الشباب مشغوفين بالأسفار.

وحين يقول المشري:

«دخل الأب، وعلى باب الدار ألقى السلام، ووزع القبلات والابتسامات على الأولاد، وخص الولد الكبير بالسؤال الدقيق عن الدراسة والأحوال، وقال «سنتين..» سنتين فقط، وتخرج من المدرسة، ثم أضاف في محبة ظاهرة: في الغد تكبر، وتصبح رجلًا، وتسافر، تشتغل في الوظيفة، نفرح بمجيئك، قالها بلهجة، وكانت حنونة استطاعت أن تصل الابن بسهولة وعمق..» ص 55.

نجد السفر هنا قادمًا مع الأشواق والقبلات، قدوم

المسافر أشعل الشوق إلى خليفته في السفر، في ابنه حين خص الدراسة والسؤال عنها باهتمام، حيث إنها البوابة للسفر، البوابة للوظيفة، البوابة للرزق الجديد، البعيد عن حرث الأرض، ومصادر العيش في القرية... هكذا يجعل السرد هذه الأسرة متعلقة بالسفر، يتعلق به فرحها، ويتعلق به أمر معيشتها من وظيفة هذا الشاب، بعد أن كان حدثنا عن بيع البقر والغنم.. ويظل يكرر ذلك فيتحدث عن مورد السفر الذي أصبح بديلًا من الزراعة، يقول «وللحراثة ثيران البعض ممن يؤجرها، وحقيقة الوضع لا تعتمد على الزراعة إلا قليلًا، أما المورد الجديد فأصبح السفر، والسفر في الحج لخدمة الحجاج».

هكذا نجد المشري يتكئ على السفر لا يخبر عن طارئ جديد على حياة القرية، أو ليحدثنا عن عادة ألفوها، ولكن ليجعل السرد مشعلًا لحياة نراها في فضاء الكتابة التي سافرت إليها لغة السارد، ووصلت إليها بهذا الفعل السارد والمسافر.

وحين يجلو عالم السرد طريق السفر ومحطته تتجلى رهائن ومرتهناتها التي يقيم السارد من العلاقة الجدلية بينهما حركة تنهض السرد، وتشعله بطاقات السفر؛ فالسارد يرسم من ذلك عاديات السفر وهيمنته التي ترغم على التحول، والتكوُّن الجديد للمسافر ليكون ذلك التكوُّن تكوينًا لشخصيته السردية، ورسمًا لمواقفها تجاه التغير والتحول، وتقبل المفاجآت والغرائب، وحينئذ يكون طريق السفر ومحطته فضاء لإشعال السارد لطاقات شخصياته، واستثمار

مواجهاتها لما تعرض له، ليصنع من ذلك عوالم سرده المنسجمة مع إرادته، وفعله الكتابي..

وإذا كان السارد يلجأ إلى السفر لإحداث التغير، وإلى حكاية النمط الآخر من وجه الحياة الذي يأتي به فعل السارد المسافر، وفعل السفر فإن ذلك أيضًا يعطي مؤشرًا على ضيق المكان الأساس بالتغيرات، والحاجة إلى الهزات التغييرية التي تستجلب من السفر؛ فحين ينتقل العمل السردي إلى علاقات المسافر في المكان الجديد فإنه يشعل بذلك أفقًا موازيًا للأفق الذي تتحرك فيه علاقات المكان الذي تم منه السفر، وهذا ما نلحظه في حال الانتقال من القرية إلى المدينة، حيث يضع السفر القرية كما تمت الإشارة سابقًا على علاقات جديدة غير مألوفة، ويستدني إليها علاقات المدينة البعيدة والمختلفة عنها، والفضاءات التي يبدأ السرد خلقها في العواطف والأفكار، وسؤال القادم والمتغير، وفي رواية «الغيوم ومنابت الشجر» ـ التي كانت محور حديثنا السابق ـ نجد حمدان بن ظافر الذي يخشى عليه والده من السفر، حيث يرى ظافر ـ كما يقول النص ـ : «.. أنه ولد مخالف لعادات أبيه، فلم يكن بالذي يحب الزراعة، ولا الزواج في أول الشباب، وليس بالذي يعطي واجب الفروض، ويرى أن المدينة زادته عصيانًا وعلمته التمرد والغواء (وهذه عادة المدن في تخريب فطرة أبناء القرى)» ص85، 86.

هنا نجد السفر يفتح طريقًا لسفر السارد بين العالمين، عالم القرية وعالم المدينة، ليس فقط في المظاهر السطحية

للانتقال من مكان إلى مكان، بل في التغيرات الاجتماعية، والثقافية، والموقف من العادات والتقاليد، مما يتيح للسارد أيضًا إظهار الصوت النقدي للحياة ونمطها في كلا المكانين، فلئن كانت هناك تغيرات إيجابية فلا شك أن من التغير ما ليس إيجابيًا، ولكن ذلك يأتي بأسلوب الإيحاء الذي يجمل، ويشير ولا يفصل، وهو ما تسمح به طبيعة الفن.

ونجد عند أحمد الدويحي السفر مثار أسئلة لتفسير التغير أو التنبؤ بحال مغايرة، وذلك كما جاء على لسان «البتول» إحدى شخصيات عمل «أواني الورد»، حيث تقول بعد حديث طويل: «أبي يعبر بي البحر من جديد، مرة أخرى يعبر البحر، هذا أب اختصر الحياة والناس والبلاد والبحار في كلمة واحدة.. الناس عند أبي مرضى بين يديه، والآخرون من أهل الخير، فإذا اكتشف العكس، خاف عليهم من نفسه، أما هو فيظن في نفسه، إنما بعث كله خير لنا ولهم..

أخيرًا خرج أبي من جزيرة أحلامه، كما خرج أجداده العرب من قبل استعاد أبي سفنه، ليعبر بي البحر مرة أخرى، ريثما يتزود بطاقة أخرى، ليعاود البحث عن فتوحات جديدة».. ص73.

يأتي السرد هنا مستثمرًا للسفر في تغيرات الشخصية، واضطراب المصير، هذا الأب المسافر باستمرار يجعل السرد سفره مجالًا لتأملات. «البتول» يأتي السفر قاطعًا لأحلامها، حين تزف إلى عالم الثراء والتعليم «قطفت

حلمي، مضيت كجنازة في منتصف الليل» ص76، تتعاضد هنا فاعلية السرد، وقدر السفر، ليجهز على الحلم، ويقضي على البراءة، فيرتد عبور البحر إلى كارثة تخلق فتنة تغضب الوالي، فتحل لعنة الرحلة المعاكسة، «وها أنا ثانية في مركب الرحيل المُر، بلا صرخة جديدة هذه المرة، بلا حارس وحلم» ص78، وهكذا نجد السفر معبرًا من حال إلى حال، فبقدر ما يزيد من أحلام، ويزرع من آمال، تأتي فجائعه تبدد كل ذلك، وتحل بالمفاجآت، وتهيىء الفضاء السردي لتجاذبات الرحلة والعودة، فيكون السفر فضاء التحولات والآمال، وفضاء نوازع الشر والخيبات.

ويضع الدويحي أحد أبطال عمله الآنف الذكر «فالح» المسافر مرآة لقراءة واقع وأحوال الذين لم يسافروا، فيقول السارد عنهم حينما اصطفوا لمقابلة العائد: «الرجال الذين فقدوا خيط الزمن، ولم تعد صلاتهم وعلاقاتهم أبعد ما حولهم، لا بد أنهم يجهلون حجم التحولات في حياة رجل يترجل للتو من سيارة لا تتناسب وطبيعة الصحراء، فزّ أحد الذين بدت على محياه الحياة الجديدة واقفًا:

حيا الله فالح.. أهلًا يا دكتور:

(فالح.. فالح)» ص19.

فالسفر بما هيأ للمسافر من تكوين جديد، جعل السرد ينظر إلى الآخرين القاعدين من خلال هذا التشكيل، ليغوص في أعماق هيئاتهم، وينظر إلى ما حرمهم القعود عن السفر إياه، وما انغلقت علاقاتهم عليه بسبب عدم

خوض هذه التجربة، والدخول في هذه المغامرة التي تمنح النفوس تشكيلًا وعلاقات جديدة، وقبضًا على خيط الزمن تنمو به حيواتهم، وتعمرها نوافذ السفر.

ويظل السارد المسافر ممسكًا بتلابيب الزمن، يفتح به نوافذ الذاكرة على الماضي، وكأن المسافة الزمنية التي قطعها بين اللحظة التي يسرد فيها واللحظة المسرودة تلتحم مع المسافة المكانية بين المكانين؛ فتكون اللحظة سفرًا عكسيًا إلى المكان الأول في اللحظة الأولى، فتتجلى مغامرة الكتابة وهي تستعيد في أفق السفر اللحظة الزمنية التي كانت تعانق المكان الأول، وكأنها تأخذ المسافر إلى طريق يعكس اتجاه اللحظة ليستعيد حيوية الأيام الأولى، ومراتع الصبا، كأن الموقع الجديد الذي يحل به المسافر يدفعه إلى مراجعة زاده، والرجوع إلى ما يستقوي به على نفي الزمن الجديد والمكان الجديد، فتمضي به الكتابة السردية إلى السفر في عوالم أولى لم يحن السفر إليها قبل ذلك، فيجلي قراءتها ويستبطن عوالمها، ويستنبتها قوى خلاقة في زمن السفر، وعاديات المكان الجديد، من مدنية وصخب، وفوضى، وتشابك مصالح فيسافر إلى البراءة والفطرة، وغناء الروح يقول الدويحي: «بحسبة بسيطة فتحت نافذة في ستارة الليل، ولم يكن بالأمر الهين، وأضاءت لي كواكب الليل في مدينة أسرفت فيها ثلث عمري ساهيًا في دروبها، وقفت فوق صخرة صماء، أسمع صوت عرضة، وزير وحداء وشاعر، وينتفض قلبي الصغير، ويرحل الخيال الغض، في سماوات وسنوات بعيدة في

نهاية الليل تكتشف أمي المندسة، في ثياب الليل بين النساء، فوق صخرة مجاورة، أن شاعرها الصغير يحلم في سبات عميق، بعد أن أكون قد أشعلت مصابيح الفرح..» ص229.

هكذا نجد السرد يجعل الكتابة سفرًا من عالم اللحظة إلى عالم الماضي، فتكون هذه الكتابة اشتعالًا بالطاقة الأولى من حياة السارد، وإشعالًا لها في المكان الأول، وإعادة لقراءة الحيوية والتطلع إلى الأفق الغض، ليستنبت به وجودًا جديدًا يغالب به عاديات الزمن عليه في الموقع الجديد.

ويستثمر بعض كتاب الرواية في مشهدنا السردي السفر؛ ليحدثوا به عوالم وفضاءات لحركة نصوصهم، فأحدثوا السفر الذي يظهر رحلات متخيلة إلى عالم متخيل، يجعلونه مثارًا لرؤى وأفكار وحيوات وعلاقات تنسج حركة صنيعهم الروائي، الذي يقرأون من خلاله وجوهًا من حركة الحياة، ويظهرون تصورات لنمط مختلف آخر من مواجهة الإنسان مع العجز، والظلم، والاستبداد؛ وهذا مما يكشف عن التصاق علاقة السرد بالسفر، فالفعل التخيلي الذي يحدثه السرد يرافق حركة السارد من مكان إلى مكان، لتظهر الكتابة بعد ذلك بسردها السفري، الذي يصنع العلاقات الجديدة، والانتقالات الكتابية من فضاء إلى فضاء.

ويتجلى في هذه الكتابة فعل انصهارها مع عاملها الذي كونته وشكلته، فتصبح الحركة، والتنقلات، والعوالم، والعلاقات من تهيئتها، وتصبح مداخلات السرد

تحقيقًا وكشفًا لهذا العالم الجديد، ويضحي الكتاب الذين يتخذون هذا اللون من السفر السردي معولين على قراءة إنتاجية تعمل على الحركة مع علاقات السرد في هذا العالم الجديد مع عالمها الواقعي، والبحث عن علاقة تأويلية لهذا الصنيع، بعد أن أحدثت له هذه الكتابة اقتناعًا بأن هذا التشكيل ليس محاكاة لوقائع متشابهة، يصنعها سفر الحياة المألوف، وإنما هي نتاج لسفر الفكر والمخيلة.

ومن هنا اختلاف هذا السفر السردي إلى هذه العوالم، عن ذلك السفر السردي الذي لا يهيئ إلا عوالم مشابهة لما نألف في نمط الحياة.

ومن روائيينا الذين عاقروا هذا المجال باقتدار علي الدميني، رجاء عالم، مها الفيصل، أحمد الدويحي، فعلي الدميني أحدث في روايته (الغيمة الرصاصية) عالمًا متشكلًا من حركة السفر السردي، يحدث السفر، وتسافر الكتابة في أعماق السفر، وتتساءل عن الغاية، وأحوال التكوين، وتعايش صراعات العلاقات النصية، وصراعات العلاقات المتكونة في العالم الجديد، يسافر (سهل الجبلي) مع سعود الهمداني، ليعرف أحواله، وإمكانية تسديده لقرض البنك، فإذا بنا في عالم متعدد الأطراف، متباين الشخوص، له تكوين تاريخي مختلف، ويعايش بدخول الكتابة وشخوصها نمطًا جديدًا من الحياة، ولعل تعبير (ابن عيدان) شيخ هذا الوادي عن طريقة الكتابة في الرواية يكشف عن علاقة بين المكتوب والماثل في الوادي، حيث إن الكتابة لم تجعل السرد حكاية لمشاهدات فقط؛ بل إنها حركة وإحداث لعلاقات جديدة في هذا العالم الذي سافر إليه فضاء النص

وشكله، يكتب الأحداث، ويعين الأبطال، ويزيح بعضهم، ويخضعهم للمساءلات كما تخضع الكتابة أيضًا لها، ويزج بأنماط الحياة المدنية في الوادي من تعليم، ومدرسة، ومقهى، وكهرباء.. فهل هذا الصنيع الذي يزج بالمساءلة ويزج بالحياة الجديدة في الوادي محاولة لضخ تقبل الحياة المدنية وشروطها من ديمقراطية، وتعددية في الفضاء الاجتماعي الذي تقرأ فيه الرواية؟ بعد أن مارست ذلك في الفضاء البكر الذي كونته؟

وهل ذلك يبتدئ من مناكفة التسلط الكتابي، واستحضار القلق، والتعبير عن الرؤية في المسار الذي يرسمه الكاتب لشخوصه، فيظهر النص رسمًا لمسار ديمقراطي يبتدئ بمناوشة تسلط الكتابة، والرأي الأحادي في الفعل الكتابي والثقافي؟

يتحدث (ابن عيدان) عن الوادي فيقول: «نأيت وأخي بسلالتنا عن دنس الحرب العمياء التي أشعلها بنو العمومة «بنو الماء وبنو الهواء» واستوطنا هذا الوادي من سلالة رجل واحد، وامرأة واحدة انحدرنا إلا الرعاة وحراس الوادي، وكل من دنا منا مستجيرًا فأجرناه، وعليه أخذنا العهود، ومنه استوثقنا بالمواثيق، بألا يوالي غيرنا وألا يخون كبيرنا، ولا يغدر بصغيرنا، عليه ما علينا، وله منا حق الإجازة، أهل وجيران، السماء تظلنا بغيومها، والوادي يحفظ لنا وجودنا وتآلفنا» ص 29.

هكذا يرسم هذا الحديث طبيعة الحياة في الوادي، تضامن من أجل الحياة، واحتفاظ بالطبقية، وحقوق السيادة

للأصل المنحدر الذي استقر بالوادي دون غيرهم ممن يمتهن الرعي والحراسة، ولهم عزلتهم التي جاء هذا السفر السردي كاشفًا لها، ومغيرًا لنمطها، فجاءت الكتابة التي حركت هذا الساكن، وأشعلت علاقات جديدة فيه فـ «ابن عيدان» يحاور سهل الراوي ـ بطل النص، فيقول له: «وتعلم أنت أن قصتك عن عزة كتبتها تختلف في كثير عن مسيرتنا وقصتنا، نحن لم نكتبك في سجلاتنا، ولم نستدعك لأرضنا، ولسبيلك لم نعترض، وسوءتك لم نكشف، عرفنا أنك تتحول بالغرب منا في كتابتك تومئ ولا تحدد، تحوم حول المحارم دون الوقوع، تغمز وتلمز، ولكنا لم ندخل نصك كوجود حتى كتبت عزة ومسعود مسست جرحنا، وكشفت سرًا عن الناس كان مخفيًا» ص 29، 30.

ولم يجعل السارد وادي «ابن عيدان» الذي شكله السرد مجرد فضاء آخر ينقل لنا عوالمه، وحكاية ساكنيه وعلاقاتهم؛ بل جعل الفضاء ملتحمًا مع حركة السرد، وفعل الكتابة، فكل شخصية لها علاقة مع النص، تستسلم، تتضجر، تعترض، تنتقض على النص، مما يجعل القراءة للنص في حال حركة وانتقال بين الفضاءات.

يدخل السارد الوادي، فيجد أن سلطة نصه تتعرض للمساءلة من سلطة الوادي، فيقيم الحوار بين السلطتين؛ حيث يواجه بهذا السؤال:

«لماذا كتبت نص عزة، ومن ساعدك، وأوحى لك بذلك؟» ص 37، فتأتي الإجابة التي منها قوله:

«ويرى كل شيء في الكتابة؛ فيبيح لنفسه كشف اللبس عن المعمى، ورفع الستر عن المغيّب، وهو لا يرعوي أن يتغزل بالجميلة في حجر سيدها، ولا يخجل أن يذم القبيح في الشرفات المحروسة» ص 37.

هنا تقوم الكتابة وجودًا يمتد بالذات، تحرك سدر العالم وتدني المقصي، وتعلن تصورها، ورؤيتها للقناعات السائدة: بحيث لا تستسلم للملأ، ولا تذعن للمواصفات المحددة.

ثم تكشف الإجابة عما يشير إلى تبرير لهذا العالم الذي شكلته هذه الرواية، في البحث عن الحرية، وممارسة الحق الإنساني فيها، حين يقول عن فعل الكاتب «يستدني الظنون والتوهمات وما يظنه الآخرون خيالات ملتاث فيقيمها شواهد على حرية الكتابة وحرية الإنسان، وشغفه الأبدي بحياة تمكنه من ممارسة إنسانيته وجنونه» ص37.

فالإجابة تجسد ثمرة اللجوء إلى هذه العوالم التي تمارس الكتابة خلالها سلطة يجعلها النص تتقوض، حين لا تقيم للحرية قدرها، ولا ترسم للشخصيات مسارها المألوف أو حين تتعالى على الوقائع، ولذلك تتوالد التساؤلات عن حركة الكتابة في هذا النص، وصناعته لعوالم هذا الوادي.

يقول السرد»:

سألني أبو عاصم: لماذا جعلتنا نقتتل في حب عزة، وكان بإمكانها أن تتزوجنا واحدًا بعد الآخر؟

الزواج بها يطفئ جمرة السؤال والبحث لذا كان ذلك اختبارًا لقدراتكم على مقاربة فتنة الحقيقة وجحيمها الولود.

قال أبو معصوم ساخرًا: حمّلت حمدان وجابر وإخوة عزة أعباء فوق طاقتهم، واختلقت إشكالات لا يعرفها الوادي.... حتى اختلطت علينا الأمور، ولكن أترى كيف تحرر كل منا من نصك الذي توهمت؟» ص37.

وفي حركة الرواية، وحركة عوالمها، تشعر بقيمة السرد من حركة سافرة ومتحولة باستمرار، تخاتل الزمن، وعدم استقرار الهيئات، ومعاناة الإنسان في القبض على المسار الصحيح، فتلتحم الكتابة مع حركة تخيلاتها، وحركة وقائع شخصياتها، وتحولات وقائع عالمها، يقول السرد في هذه الرواية المسافرة باستمرار:

«ترى كيف يخلص المرء لدوره الأصلي، وبأي جسر يعلق خطواته ليصل إلى الطرف الآخر منه الذي سيكون متحركًا هو الآخر، فتصبح المسافة كالزمن المخاتل الذي لا نكاد نتوهم الإمساك به حتى يلقي بنا في غبش الاحتمالات وعنف المفاجآت» ص41.

نعم! يجعل السفر مسافات الأمكنة متحركة، والكتابة في حالة حركة كما هي حال الزمن الذي يتحرك في عالم السرد.

ويصبح إلغاء الفواصل بين عوالم الرواية مجالًا لأن تنشأ بين السارد وشخصيات عمله علائق، من الممكن أن تؤدي إلى الارتباك والخجل، ذلك لأن الفضاء الكتابي

ينشئ علاقات حب، وتواصل، وأشواق، للسارد مع الشخصيات، مثل عزة، ونورة، فتجد عزة بحسب وصفه تتسلل إلى مضجعه، وتجد نورة حين تحضر في النص، تتراءى له مريم بحضور معابث شرس، مما يجعل السرد مظهرًا لحيوات الشخصيات، وكأنها في واقع متكون ومشهود نلمس ضجيجه وصراعه، وتنافسه.

وقد عبّر السارد عن هذا الحضور الذي يستعيد الذاكرة، ويربك كتابة النص، ويثير تساؤل من تغيب عنه هذه الذاكرة، يقول السارد:

«كثيرًا ما يحضر شخص ما في الذاكرة محملًا بأجزاء ليست من تكوينه، وحين نتساءل عن حدود الإرادة التي تتدخل لصياغة هذا التشكيل نجد أن الأمر يحدث رغمًا عنها أو بتواطؤ مخفي يتجاوزها» ص113.

وما بين القسر والتواطؤ يعرض الكاتب حضور عزة على السرير الذي ترقد فيه الزوجة..، بل إن الأمر يتمادى إلى أن يجعل حضور إحدى نساء السرد مضايقًا ومربكًا لأخرى تماهى معها السارد وأصبحت في عالمه، كما هي حال مريم مع نورة، حيث إن نورة كما يقول: «مصدر قلق عاطفي وذهني ما فتئ يتضخم ماحيًا ما عداه أو مزيحًا ما سواه إلى خلفية الصورة» ص 113.

وما ذلك إلا ليتطور هذا الحب إلى «علاقة مكتوبة تخرج من حدود الرغبات اللاذعة إلى وهج البقاء والخلود في نص عزة أو حواشيه» ص 113.

وفي هذه الرواية لا يتردد الكاتب أن يشعرك بتيه الكتابة السردية مع السفر، فأصبح السفر قائدًا لتنقلات الكتابة في فضاءات المخيلة بحيث تحدث عوالم متباينة من عالم يمكن أن يكون مشهودًا ومعتادًا حدوثه، وحركته، وعالم آخر يأتنس بفعل الكتابة التي يقودها السرد، وعالم آخر هو العالم المهيمن والمحرك لحركة السفر والسرد في عوالم الرواية وهو عالم القيادة والتأمل الذي تمثل بين يديه الكتابة المتشكلة من فضاءات النص، وجهاد أبطاله في مواجهة مصائرهم، فتدع له الكتابة السردية عالمًا من التأمل والمراجعة والمساءلة، بحيث يبدو هذا العالم ممثلًا لعالم يفتح الفرصة لتعدد الأصوات، والمكان للرأي والتجربة، ويهيىء المجال للأصوات المعترضة على أدوارها ومصائرها؛ بحيث تقدم الكتابة قراءة للعوالم المتهيئة، ومراجعة لها، ولا تجعل مسار الحدث قدرًا مسلطًا دون مساءلة، بل تحاول أن تحدث أجواء التعددية والمراجعة، والتأمل، ونقد الذات، بسماع صوت الآخر، وتأمل الاحتجاج.

تأتي هذه المراجعة تمثل محطة في الحركة ما بين السرد والكتابة في هذا العالم، وتحقق انجذاب القارئ لها، حيث يصبح شريكًا لأبطال النص في حوارهم، ومبديًا لأمنية ما، وتفاعلًا مع هذه الأجواء، فيظل القارئ مشدودًا إلى هذه المحطة التي ما يمضي في سفره القرائي مع السرد إلا ليعود إليها؛ لأنها معه دائمًا في تأمله ومراجعته.

لنقرأ هذه الفقرة التي تقول:

«تأمل الجبال العالية قليلًا (الضمير يعود على ابن عيدان) ثم اقترب مني وقال: علمت ما بلغني من نص عزة أنك تخالفني الرأي فيما أقوم به، وأنك قد أوهمت أبطال قصتك بأدوار خطرة لتغيير ما ألفناه وقام بحكم العادة كقانون لوادينا، ولكنك الآن بيننا معتقل ومرتهن، وفي ظني أن مكوثك معنا سيجعلك ترى صواب ما أقوم به في الحفاظ على الضرع والزرع والماء والأهل» ص 109.

هنا نجد السفر إلى عالم التأمل، فإن عيدان المكون من السرد عبر السفر في هذا الوادي، أخذ يسائل البطل السارد عن الجديد والمحرك والمغير لعوالم الوادي، وأن الاعتقال له سيغير من رأيه، ويجعله يرى صواب ما يتصرف به ابن عيدان..

وكأني الآن بوصفي قارئًا أتأمل فعل الكتابة السردية، وتحليقها إليه في النص، لتجسد فعلها متأبيًا على كل تأطير، ومحدثًا بالتجريب التخيلي الحاجة إلى التجديد والانفتاح والتغيير، فعلى الرغم من السفر السردي الذي أدى إلى الاعتقال يأتي هذا الحوار مع السارد، ويأتي هذا التذمر على لسان سيد الوادي، ليمضي النص بسفره المتكون من سرده فاتحًا لنوافذ التغيير التي تهب رياحها على الجميع، حتى السيد نفسه.

ويفتح هذا العالم التأملي الذي يسافر إليه الكاتب والقارئ وأبطال النص في هذه الرواية مسائل العلاقة بين النص والواقع، وحركية الكتابة، وعدم ارتهانها لبوابات

محدودة سلفًا، وجعل التشكيل الكتابي حيًا متحركًا بحركة هذه المساءلة، والمكاشفة المستمرة عن العلاقة بالنص، ففي حوار بين سهل الجبلي وجابر يقول الثاني:

«توهمت أن وظيفتي كعريفة لقرية الشمالية ستهيئني لممارسة دوري الذي حددته رواية عزة ثم اكتشفت مع مرور الأيام بأنني انقسمت في مشاغلي الوظيفية اليومية حتى كدت أنساه. أحيانًا أصرخ من عذاب المراوحة بين الوفاء له وبين ما يمليه علي الواقع وكأنما أتحسسني في ثياب الخائن لحقائق التاريخ ومساره..» ص 112. وتأتي الإجابة مجسدة للرؤية التي تنبثق من مجاهل يغامر النص بفتحها ويراودها باستمرار:

«قلت له: الحقيقة لا تكمن دائمًا في التاريخ وحده، ولكنها تبتدئ من مجاهل مختلفة ولعل الواقع المعاين أكثرها اقترابًا من الحقيقة» ص 112. لكن محاوره لا يقنع بذلك، والسارد يستجيب ويطرح ذلك في مساءلة فيقول:

«نظرت إلى عينيه ففاض جزع قاس منهما، وأكملت: دعني أقول هذا حتى لو رأيت فيه شيئًا من عدم الوفاء للنص أو التخلي عنه. غادرني دونما وداع فوقفت أتأمل نص عزة في الذاكرة وأتساءل: هل يمكن لواقع أن يشابه نصه أو لنص أن يقترب من حقيقة واقعه؟» ص112.

هنا يبدو الكاتب يطامن من سلطة الكتابة لمصلحة سلطة المراجعة والتأمل، ومسار حركة الشخوص والتغيرات، وكأنه يقدم بذلك تجربة لكل سلطة ترعى حق التعدد، والاختلاف، وعدم الارتهان لحدود مفروضة سلفًا،

ويظهر ذلك من تماهي سلطة النص مع سلطة السيادة في وادي ابن عيدان، تقول كتابة الرواية:

«أخذ كبيرهم بيدي، وأجلسني قريبًا من النار، وقال: أنت في نظرنا أسوأ من عيون ابن عيدان، لأنك وضعتنا في الهامش وأبدت علينا عذابنا.

ـ : أنتم خارج نصي فلا تحملوني ما ليس لي فيه ذنب.

ـ : وكيف قتل مبروك لولاك؟

ـ : لم أقتله في نصي، ولكني وضعت له دورًا قلقًا مفتوحًا يستطيع بإرادته تغييره» ص105.

وتظل كتابة هذه الرواية تنتقل بقارئها عبر فضاء السفر السردي بين عالم واقعي مشهود، وعالم آخر في وادي ابن عيدان، ومحطة أم سالم، والطريق بينهما؛ فيستدعي في عالم السفر زوجة مقترنة بقصة عزة، وبعالم الأصدقاء، وبحركة الواقع والتغيرات التي تحدث من جراء حرب الخليج بعد غزو العراق للكويت، فنجد في تدوينات الزوجة بروز عزة النصية ممثلة لكيان فقد مع الزوج،الذي يحضر في التأملات والتهيؤات، لأنها تكوينه الذي لم يكتمل، شغله عنه الخروج من البنك الذي كان سفرًا سرديًا إلى الاعتقال وإلى النص.

تحضر عزة في تأملات الزوجة، بوصفها صديقة لها، تشتركان في الفقد، وفي التلهف على اللقاء، تقول الزوجة في تدويناتها: «خرجت عزة من الكراسة وعبرت الممشى

نحوي كما تمشي حمامة، أو عصفور، وجلست قبالتي تحت الشجرة..

قالت لي عزة: ألم يعد سهل الجبلي من العمل بعد؟

أجبتها باقتضاب: لقد اختفى ولا نعلم له خبرًا.

طغت غيمة بائسة على محياها، ،بدت كطفلة فقدت أهلها، وانتحبت طويلًا.

تألمت لحزنها وضممته إلى حزني ومسحت بيدي على شعرها فهدأت وقالت وهي تكفكف دموعها: إن كياني مرتبط به، وهاهو يختفي ويتركني في قصة سجينة للحروف والنسيان» ص 86.

وهكذا يتبين لنا كيف أن الكتابة السردية تستثمر طاقة السفر؛ لتخلق هذا التماهي بين سفر الكتابة، والسفر المسرود.

السفر وسرد المرأة

وإذا كان السرد السفري في غالبه يعتمد على الرجل، خصوصًا في مجتمع ذكوري يقيد سفر المرأة، فإن المرأة قد أحالت ذلك السفر إلى طاقاتها، تهيئه وتحدثه، وتسرد من خلاله ما قعدت به إمكاناتها عن بلوغه، فاقتحمت المرأة عالم السفر واستبطنت أحوالها، وأحوال عالمها، وتقاطعات ما يحيط بها فأنتجت السرد الذي لا يتشكل عالمه إلا في الفضاء الذي أحدثه السفر.

في امتداد المقاربة بين عالم السرد وعالم السفر تأتي

رواية «وجهة البوصلة» لنورة الغامدي مستبطنة علائق التحولات بين عالم الأمس واليوم، التاريخ البعيد والتاريخ القريب، التاريخ المهمش والمقصي، والتاريخ العلني والظاهر، حرب بغداد وحرب بيت «السبتي»، المرأة والمدينة، العلاقة بين الطارئ من العادات وجاريها، بين أهل القرية والداخلين عليهم، بين نسب أهل البيت ومن دخله من المخطوفين، ... ويأتي كل ذلك في حديث استرجاعي من زمن حاضر إلى زمن ماض، ومن مسار واقعي إلى أفق متخيل، ومن ملاحظة جريان أحداث إلى قراءة وتأويلات لها.

يظل السفر السردي في هذه الرواية اللحمة التي تمسك بزمام العلاقات المتباينة والمتداخلة التي لا تسير على أفق واحد، بل تتراكب لتقرأ هذه العلاقة في ضوء الأخرى، وللمداخلة مع هذه الآفاق سأقارب ذلك من خلال المحاور التالية:

- جدل الانعتاق والامتداد في العلاقات المتحكمة
- فضاء القراءة والتأويل
- الترابطات السردية

● جدل الانعتاق والامتداد في العلاقات المتحكمة

يبدو لي أن أي إنتاج ثقافي لا يخرج قارئه بتشكل جديد لرؤى سابقة أو بتوتر معها، أو على الأقل بعلاقة مضطربة مع ما ألف وعايش وجرب يبقى نتاجًا في دائرة

التمرين، والتراكم، ومضاعفة البوح.. وهذا العمل الذي بين أيدينا ليس من ذلك القبيل، وإنما هو إنتاج مجاهر، ومحاور، ومهيىء لعلاقة مكان أخرى، يخرج قارئه بأسئلة مازال البحث عن أجوبتها مستمرًا، ومهيأ لأن يخلق في إنتاجات جديدة عن علاقات وجودية لا تنفصل عن الذات الإنسانية في الحب، في المعرفة، في قراءة الوجود..

ومع أن السرد يضج بأسئلة كبرى، وكلمات اعتراضية قاطعة أحيانًا من مثل: الحياة كذبة ص21، أنا لست مثل الناس فما يحركني شيء غير عادي، وإذا بدأ يحركني فليس هناك قوة توقفني ص40، قلة الأدب حياة كاملة ص98، الرجل عادة يسقط المرأة ص124، إلا إن هذا الصراخ لا يغلق السرد بل يفتحه تاركًا لمساحات من العلاقات التي تقوم على الانعتاق أن تتشكل إزاء علاقات أخرى قدرها الارتهان للمألوف والمتحكم فيها.. فعلاقة الحب بين (علامة) و(الساردة)، والحوار حولها أمر يلحظ فيه الانعتاق من أنماط مألوفة في هذه العلاقة، تسرد في الرواية بشكل علاقات متكونة يلعبها، ثامر ونساء القرية، وكذلك حمود، وهنا لا تكون الرواية مجرد عرض لعلاقات، وإنما تقوم علاقات مركبة، تقرأ فيها العلاقات المختلفة في ضوء العلاقة المهيمنة التي تجسد الحوار والتأويلات التي تمسك بخيط الرواية من أوله إلى نهايته.

ومن اللافت أن هذه العلاقة تتنامى خيوطها في السرد بينهما، وهما غير متشكلين في شخصية محددة كسائر

شخوص السرد أحدهما يحمل الاسم «علامة»، وهو الاسم الذي اختارته له الساردة في الصفحة الثانية والخمسين بعد اسم «حنجرة». وصاحبة الطرف الثاني في العلاقة «الساردة» لا تقبض لملامح مستقلة لها، فملامحها من «فضة»، الشخصية الظاهرة في السرد، تتفحص أفعالها، وتواجه الأزمات والمواقف بالحوار معها، وتتحدث عن التمازج بينها - «أفهم كلماتك يا «فضة» جيدًا فينتابني إحساس مخيف، وأنا أقف عند المرآة... أرى وجهك وجهي، والشامة التي في عنقك، والحريق الذي تحت الكتف الأيمن، وأنك أذن تسمع صوت هاتفي المسائي حين يحادثني «علامة» مختلسًا متعة صغيرة في ظل حماية وهمية من تخيل جامح..».

- «فضة» الوهم الذي يطوق أيامي.. أسألك، هل أنت.. أنا؟

- فكيف هربت عظامك ولحمك ودمك من أسر الكفن والقبر.. وأبقيت روحك أسيرة في».

وقفت الدكتورة لمياء باعشن عند عدم وضوح اسم الساردة مبررة ذلك بأنه زيادة في تعزيز العرف الثقافي الذي يستحي من ذكر المرأة، والتصريح به.

قراءة في رواية «وجهة البوصلة، ضمن كتاب: خطاب السرد/الرواية النسائية السعودية، حسن النعمي، نادي جدة 1427هـ».

ولكن الرواية تحاور في ما يحارب هذا النمط من

الأنساق الثقافية التي تحاصر المرأة في الصمت، والقيد، والتملك، وتنتقد عدم التصريح باسم المرأة، فجاءت خروجًا على هذا في مسارات حوارية، فلم يكن من المناسب الاستسلام لهذا القيد، وهي تكتب، وتنطلق، وتحتج..

ولو قبلنا ذلك جدلًا في المرأة، فكيف يكون الأمر مع «علامة» الشخصية الذكورية.

فيبدو لي أن اختيار اسم «علامة» جاء من الكتابة إشارة إلى مغزى ثقافي يتخذ من العلامة مظهرًا يستنطق به الدلالات، ويستظهر المسارات، ويستجلي الأنساق، ويقيم قراءة للوقائع والقرائن، والتحولات الاجتماعية والثقافية تحمل التعدد، والرؤية الاستيطانية التأويلية..وهذا ما تمت معالجته في مبحث (ثقوب المكتسب الثقافي في الرواية النسائية السعودية، في هذا الكتاب).

وحين كانت هذه الشخصية طرفًا في حوار يقيم علاقة حب عميقة مغايرة للمألوف في النمط الرومانسي، وفي النمط اللاهي العابث يقيم هذه العلاقة، ناسب أن تحمل هذه الشخصية من الساردة هذا الاسم في دلالته الثقافية، وفي سياق مرحلته التي كشفت بالعلامة وجودًا جديدًا للنص.

فكان «علامة» لأنه القائد في هذه المتاهة.

و«علامة» لأنه يقبل الآخر بكامل اختلافه.

تقول الساردة عن «علامة»:

- فهذا الاسم تفكيك لمعاني الصدفة التي باغتتني عندما سلمت من صلاتي ذات اليمين، وذات الشمال ص 52.

- ذاك الذي أكبته يا «فضة» «علامة» يراني كما أنا.. مقبولة كما أنا في عالمه الجديد.. يفهمني الفهم الكامل بكل جنوني ومتناقضاتي، ولديه شعور عميق بأنني أشعر به، وبما يريده بالضبط حتى وإن كنت ضد تنفيذه، ص 53.

وجاءت شخصية الساردة دون اسم لأنها:

* المنطوية في أسر شخصيتين هما «فضة» و«علامة».

* لأن الأفق الذي تحمله هذه العلاقة بينها وبين «علامة»، هو أفق قرائي لعلاقات متباينة، وهو رؤية شخصيات لها امتدادها الذي يجاوز حضورها المحدد، فالساردة من أصول «فضة» و«فضة» تتناسل فيها، وتتحد معها كما سبقت الإشارة.

و«علامة» له وجوده القبلي كما تقول الساردة «وعلامة بعد زمن من العمر اكتشفت أنه موجود على وجه الأرض قبلي بأزمان» ص 53.

* تقديم الساردة لذاتها بأنها النمط المختلف، فهي ليست كالنساء، ص 343.

وهي النقية من بين ركام الحياة الذي أفسد لها كل شيء جميل في داخلها، ص108، ولذلك يقول لها «علامة» «سأخلق من أجلك مكانًا وزمانًا...» ص 109،

وهي تسعد بالعالم الفريد الذي تعيشه ص 243، ومن ذلك تخليها عن الاسم الذي يصلها بالعالم الذي تخرج عليه، وتحاول الانفصال عنه، فمن هنا لا يكون تخليها عن الاسم لأنها تستجيب لمنطق ذكوري، بل لأنها تشكل وتخلق لها وجودًا جديدًا، وعالمًا مختلفًا، وتتهيأ لأن تعايش آخر مختلفًا، وتقدم رؤية مختلفة. ونجد «فضة» الجدة التي تتعرض لـ«عبود» ابن عم «السبتي» لتكون أم ولد مرتين، لتنجو من البيع، حيث تستنفر لذلك قواها الأنثوية، حيث «استطاعت أن تغوي وتستدرجه بثرثرتها التي لم يألفها رجال تلك القرى، وضحكاتها البهيجة» ص162، فجاءت تخاتل بما جعله النص طاقة لها، تخترق جبروت التسلط في تلك القرى المتلفع بالصمت والجلافة، فأبرز النص حديث الأنثى، وبهجتها، وضحكها.

ثم «فضة» التي استمر حديثها، والسرد حولها إلى آخر النص، وجعل من استحكام القيود حولها، وحول تاريخها، وأصولها، مأزقًا تريد الخروج منه، والتمرد عليه، فتظل تفعل وتقاوم إلى أن تحاول أن تعدل ما خرجت إليه بما يفعله العالم في نظرها، لتصرخ قائلة «... ولن أصمت فالعالم كله قليل أدب» ص98، لتتشفى بكسر الحاجز، وتنتشي به حين تقول: «وما أروع كسر الحاجز، وقت أن رفعت يدي له، وخرجت على خيوط الشمس» ص98، لكن ذلك الصوت وتلك النية التي صرحت ألا أحد يمنعها منها (ص99) تراجعت، «لقد تراجعت في اللحظة المناسبة..» فكأنها لم تتجاوز، إلا لتمنح تلك الإرادة والعزيمة لشخصية

مضطهدة مسلوبة، فتتراجع منتشية بأنها أدت واجبًا عظيمًا تجاه نفسها البشرية (ص100).

يأتي هذا التمرد والعنفوان فيه من «فضة» مقابل التسليم من «فضة» الجدة، ومن «بركة» التي تحن في أعماقها إلى كسر ذلك الجبروت، حيث تقول الساردة: («بركة» في تتبعها لما يحدث في ذلك العيد، وكل عيد يراودها حلم لا يموت، وهو كيف يمكنها أن تدوس بقدمها على رقبة «السبتي» في يوم من أيام عمرها) ص105، ومع ذلك كانت تستسلم للسبتي الذي يريد امتدادًا لحياته في ولد لم يأت، فكانت تقول: «وعلي أن أقضي بعضًا من الوقت قابعة بين يديه، أنتقي الألفاظ والكلمات في تمجيده وتبجيله، وفي جو في دعاء: ـ ولد.. يا الله» ص106.

وتستوقف المتأمل هنا المسألة الرمزية في الضعف الذكوري للسبتي الذي يعلنه ذلك الصوت الأنثوي «القتامة.. والخلع.. والردة لا تصيب إلا الضعفاء الجوعى» ص106، حين لا يكون للطرف الآخر لا رأي، ولا إرادة، ولا حرية، سواء كان من النساء، أو المملوكين، أو المسخرين في عمل له، بسبب رزوحه تحت جبروت القسوة والقهر والتسلط، وإرضاء الرغبة، وأحلام الأماني التي يحددها الذكر المتسلط، ففي ظل كل هذا يأتي سعي «السبتي» للولد، والطاعة من زوجاته، وإحداهن «بركة» التي كانت تقول: «أقسم إنني لم أرفضه ليلة في عمري» ص106، فكأن النص حريص على أن يبقى بعد التسلط رغبة يتطلع إليها، وبعد التملك فقدًا يطمح إلى الحصول عليه، ليجعل

التسلط والقهر فقدًا ونقصًا من اكتمال دورة الحياة، وليجعل الأنثى المغلوبة على أمرها طرفًا فاعلًا لا غنى عنه لاكتمال دورة الحياة.

وحرص النص كذلك أن يقف بنا على تفاصيل طقس يتوافق به «السبتي» مع الحياة، ذلك الطقس يرتبط بالجسد، بعضو الذكورة، ليختن، فكأن ذلك هو معبر الخروج من جسد اقترن بالوحشية، فليس له إلا «الطهار» الاسم المرادف للختان في بيئات أخرى، فكأن ذلك الفعل تطهر، وتأتي المرأة لتحكي ذلك الطقس، وتتشفى بتألم السبتي، ودموعه، يقول السرد: «رأينا لمع النصل في يد ثامر.. تحز بجسارة.. في جلد شيخ جاوز التاسعة والستين...

كانت ليلة ختان عظيمة..

ولأول مرة أرى «السبتي» يبكي».

ولقد وقفت الدكتورة لمياء باعشن على هذا الطقس الذي تحكي تفاصيله المرأة، مختلفًا به هذا النص عن نصوص أخرى كان الحاكي في ذلك الرجل، فقالت: «.. تتطفل المرأة على حدث بالغ الأهمية، يمثل اختيارًا قاسيًا لقدرة الرجل على التحمل واستحقاقه الانتقال إلى مرحلة النضج الفحولي»، وترى باعشن أن السطور المعبرة عن هذه الحادثة «لا يمكن قراءتها إلا كتهكم من النظام الأبوي الذي يمثله الرجل الأشد اعتدادًا، الرجل الصخري، الرجل الذي له عظمة الفاتحين» (لمياء باعشن، المرجع السابق: 383).

ولم تشأ الساردة أن تظهر فعلًا رجوليًا يمتد إلى الأنثى ليخرجها من هذا القيد، وهذا الجبروت، فـ«ثامر» الذي تمردت عليه فضة، ومالت إليه الساردة، لم يفعل أكثر من اختلاس العلاقات مع الأنثى، وكذلك جبر «مجرد شاهد على أسرار وحكايات، وأما «علامة» فهو كما أسلفنا الصوت الذكوري الذي يؤجج جدل التأمل والتدبر مع مسار الوقائع، ويحرض على الانعتاق، دون أن نجد له فعلًا على مستوى وقائع الأحداث، ولم ينغمس في السرد في علاقة تصله بجريان الأحداث، ولذلك تقول له الساردة، حين شارف النص النهاية: («علامة» إحين أحدثك عن نفسك، وتستسلم لحديثي.. فأنا في مرحلة أعلى على يديك، تكوين آخر، لا يزال في غربلة الخلق والتخلق»...) ص277.

فلم يكن أكثر من مهاد حلم ترتقي منه الساردة في سمائه، دون أن ينهض بأعباء الانتشال.

ونجد النص في خيطه العام يتجه إلى إظهار حركة الأنثى عمومًا في تمردها على الإقصاء، ويحاول أن يظهر طموحها إلى التغيير عبر ذلك الحوار الراقي مع «علامة»، وذلك الحوار الذي لا يمكن أن يتم بين أي شخصية أنثوية، وأي شخصية ذكورية أخرى في النص.

ويتجه أيضًا إلى حكاية الامتلاك والسخرية والازدراء لبنات الإماء والسمر، مظهرًا ذلك في الجدل الذي تظهره الكتابة مع هذا الواقع، ورصد التمرد عليه، ولكنه التمرد المصحوب في الواقع بحسرة من يعاونونه على النجاح في

ذلك فكانت «بركة» تقول لفضة «اسمعي يا بنتي.. يا بنتي نحن عار ولون مغاير في عائلتنا، وليس بمقدورنا أن نعيش إلا بالمكر أو الاستسلام حتى نغني..».

وأرفق النص بحكاية هؤلاء، حكاية غيرهن، بسبب من أدواء العادات المتسلطة، ولذلك أحضر النص «ثامر» الطبيب الذي جاء من خارج المكان، ليسقط على رمزيته من «الطب»، ومن اسمه «ثامر» طلب الشفاء، والنمو، والثمرة في هذا المكان، ولكنه ينغلق بهذه الآمال في الاستسلام لأفكار جعلته يخرج بالعلاقة مع المرأة بسبب من الانغلاق، واعتياده الانفتاح إلى علاقة مختلسة ومسلوبة، فلم يخلص الركود الطويل الذي يفخر به بأنه حركة في النساء إلى علاقة ترقى إلى الحوار النظري بين السارد و«علامة».

● فضاء القراءة والتأويل

أحدث ملتقى الفضاء السردي للسفر الذي أحدثته هذه الكتابة فضاء من القراءة والتأويل، فأصبحنا نلتقي فيه عند الجد العظيم «الوادي» الذي أصبحت له سيرة مشتبكة مع السرد، تلتقي مع المجهول، ومع التسلط، ومع قسوة الحياة، هذا الجو الذي جعلته الساردة يرتبط مع صانعي الأحداث في النص، وعلى ضفاف الوادي بالعلاقة الإنسانية المحفوظة «علاقة النسب» وكأنها أرادت بذلك أن تطامن من علاقات تحمل الاحتقار والازدراء للداخلين على هذا النسب، فأرادت أن تبين عن حال الانضواء تحت هذا التسلط القاهر للجد العظيم الذي تقول عنه فيما تروي عن «السبتي»..

«هذا الجد ينحدر من القمم في اليمن السعيد، وعسير العسير، ويرتاح هنا، لكنه في هدأته يكون قد تملكه الغضب، فيأكل نصف مزارعنا، ويعطينا الرواء.. ويمارس سلطته الأكثر عنفا فيعزل القرى عن بعضها، ويعيدنا إلى الله..» ص17، ثم تقول الساردة «وتركنا نحن الأبناء ننقب، وأدركنا أن هناك عداءً خفيًا بين «السبتي» والوادي العظيم.. فهو يوم قدم من جبال السراة اعترضه الجد الكبير، ونهب نصف ماله ونصف عبيده، وابتلع أمه المريضة «السبتي» أقسم أن لا يردد دعاء الرجاء والخضوع قال: قد سامحت الجد الكبير في مالي وعبيدي، لكني سأظل ألعنه لأنه حرم العجوز التي أنجبتني من أن يكون لها قبر معلوم» ص 17 فتشتبك علاقة السرد مع الوادي، الذي حرص النص أن يلصقه بالإنسان نسبًا وسفرًا، ومع أولئك الذين استقروا على ضفتيه وسافروا من الحجاز، أو الآخرين الذين صاروا من آهلي فضاء السرد من أولئك الداخلين على أسرة «السبتي» أو الذين التقوا معهم في علاقات عبر الوظيفة، والعمل، والهاتف، والسفر من المكان أو إليه عبر علاقات السرد.

وتحدث هذه الكتابة فضاء من القراءة لمن تعامل مع هذا النص قراءة وكتابة.

● الترابطات السردية

وهناك فضاء من القراءة والتأويل يحدثه النص ذاته، ويظل يتشكل داخله، ويأتي على أنحاء مختلفة، فمنها ما

يأتي قراءة لعلاقة في ضوء علاقة أخرى مثل علاقة السبتي بأزواجه، وتعامله مع «فضة» الجدة، وتعامل ابن عمه معها، في ضوء علاقة الابن حمود السبتي بفضة، وعذبة، والساردة، فيكون تنامي هذه العلاقة قارئًا للعلاقة الأخرى، وكاشفًا عنها الضوء الأكبر، ففضة وهي تنتزع امتداد الحياة من «حمود» كانت تكشف عن مثل ذلك الفعل من الجدة «فضة» مع «عبود السبتي» وذلك الخور من حمود السبتي، أيضًا هو قراءة لذلك الخور والعجز من «السبتي» الأب، الذي آلت علاقته مع «بركة» إلى ما أولته الساردة حين حكت عنها:

«تشعب الأمر في ذهني أيمكن أن تكون «بكة» أنثى ضعيفة وأن ترهن أنوثتها لأكثر من عشرين سنة» وثم تموت بكرا تحت بطن رجل لا يتعرف إلا أمرًا واحدًا..» ص 194، ثم يتدرج حديثها إلى أن يتحول على لسان «السبتي» فتقول على لسانه مواصلة الحديث السابق:

«سأقطع دابر هذا العرق الخسيس.. هذا العرق الأسود.. وها أنا قد أنجزت نصف المهمة، وعليك يا «حمود» نصف الباقي» ثم تتساءل الساردة:

«هل يمكن. أن يكون العرق الخسيس.. سر الوهن أم الذكر المشوه بجلد الولادة..» ص194.

ولم تأت هذه التأويلات على لسان الشخصية من قبل الساردة أو على لسانها، إلا بعد تأمل مسارها، فلذلك تابع النص زواج «حمود» من «فضة» وحكى مقولة السبتي لحمود:

«تزوج بفضة واهجر فراشها، وألجم فمها كن رجلًا..» ص 195. وهنا تأتي الرجولة في سياق مختلف، في سياق تغييب هذا العرق الأسود، ليس بالزهو بفعل الرجال، وإنما في حجب الامتداد بالحياة في ذلك العرق الأسود.

وكانت «فضة»، كما أسلفنا تتمرد على ذلك «واستطاعت أن تبذر في رحمها نطفة صغيرة من دمه» من دم «حمود» وأن تموت بعدها..» ص 195، ليكون ذلك الموت لغزًا تحكي عنه الحكايات والروايات، ذلك الأمر الذي يطوى تحت صرخة احتجاج «حمود» «أبي.. كيف سنخرج من هذه الأزمة.. سنصبح حديث الألسن.. لقد صنعنا أمام الناس صنيعًا جميلًا ولكن نحن أمام الله قتلة مجرمون..» ص 146، وحسم «السبتي» «.. لكن لن نعلمهم ذلك، سيبقى الأمر سرًا، وفي أضيق الحدود. إنها فضيحة.. فضيحة..» ص147.

ويسري مثل هذا التأويل في علاقة «ثامر» بنساء القرية، وخصوصًا مع «فضة» و«الساردة»، إذ يقدم صفحة أخرى ووجهًا من العلاقة وتحضر فيه الأنثى، وأشواقها، وتقرأ فيه العلائق الأخرى المنكسرة مع الرجال.

أما علاقة الساردة مع «علامة» فهي القراءة المهيمنة على النص، والكاشفة عن وجه آخر في العلاقة، أشرنا إليه فيما سبق.

وهناك وجه آخر من القراءة والتأويل في هذه الرواية، يأتي ذلك في الإذعان للبوح، والتفكر في الأحداث،

وإعادة ترابطها، والتعليق عليها، من ذلك هذا الحديث الطويل من أن الساردة وهي توصيها «ليس المهم أن نحب، الأهم من ذلك أن نُحب، وليس بالضرورة أن تملك الأنثى بلاهة حمامة تحيلها مع الوقت إلى ملاك يرهن مصيره بكتابة فتافيت الآخر..» ليعلو بوح هذا الحديث، ليجهر «نحن في زمن عُدم فيه الرجل الشهم..» وكأن الساردة تعرف ماذا تقصد أمها بالشهامة، وأنها تجدها في «السبتي» و«حمود» فتتساءل: «هل «حمود» و«السبتي» من منظور الآخرين يحملان صفة الرجل الشهم..» وتجيب «.. لا يمكن..» ص 193، ثم تضيف «أريد أن أفتح فمي.. لأصرخ فأختنق»..

ونجد الحديث في هذا الحوار والاسترجاع يختم بـ«الاختناق» وذلك لانغلاق مجال الفعل وإمكانية الخروج من مأزق صمت الأنثى.

القسم الثاني

قراءات في إصدارات روائية

مفاتن الصحراء ومخاتلها في رواية أو على مرمى صحراء.. من الخلف

كان منتدى عكاظ بفرع الجمعية السعودية للثقافة والفنون بالطائف مساء يوم الاثنين الموافق 8/ 8/ 1423هـ على مشهد من مداخلات جادة وحيوية مع رواية عواض شاهر العصيمي، قدمها كل من فيصل الجهني، د. لؤي خليل، مناحي القثامي.. ولم تخف هذه القراءات دهشتها من هذا العمل المعنون بـ «أو.. على مرمى صحراء.. من الخلف». بسبب تعددية الأصوات وانسجامها في المبنى الحكائي.. وحركة المكان والحدث مع مسار الرؤية التي تنتظم العمل.. وانسكاب الوجود الواقعي في حركة الفعل اللغوي عبر الوجود الروائي.. كما يرى فيصل الجهني.. أو بجعل المكان قطب الفعل مصدرًا وصيرورة وحركة.. وتبادل الشعور بين المكان والإنسان.. وقدرة المكان على حمل الرموز الدلالية لحركة الفعل الروائي كما يرى د. لؤي خليل.. أو بالدخول إلى مفردات الصحراء بفعل الخبير مما قدم لنا لوحة من أدب الصحراء كما يرى مناحي القثامي...

وفي هذا المشهد الذي يقدمه العصيمي تقف على تجاذب حركي بين القيد والانطلاق، بين الفعل واللافعل، بين الموت والحياة.. تشهد الصحراء وهي تواجه انتفاضتها

ضد الغريب، ضد الصمت، ضد الجمود... تقف مع الكاتب على ضجيج سكون الصحراء، وعلى الهواجس التي تضطرب بأحشاء مفرداتها في مثل قوله «... ومن بين يدي الجبل تندلق الأرض على شكل منحدرات وسهوب وتلال إلى ما لا نهاية. رمالها اللينة تتسرب منها الآثار إلى أعماقها، أو تطير إلى غير رجعة، والريح لا تنفك تقود نقوشها الغامضة إلى كل مكان.

أحيانًا تعتم فوقها السماء وتصوب علي رمالها بنادق المطر، فتسقط السهوب ومن عليها في فراديس طبيعية مؤقتة، وتومض على مدى أشهر في الأنساغ والخفقات أحلام الخلود في النعيم...» ص 65. حيث ترى المكان متحركًا مع الزمن، وتجد ذاتك تعايش حيويته، وقلقه وخوفه، وتقرأ ما توحي به تضاريسه تجد ذلك في مثل قوله «في البراري، تختلي الحفر بما ينزل عليها من السماء، فتغمره بلونها، تهبه سحنتها وغموض عناصرها، تبقيه في قلبها، على ترابها الناعم، أيامًا وربما أسابيع، لا يتحرك إلا بها.

الطين في القاع يحرسه من المتاه القابع في ظلمات الأرض، الحواف تروض جموحه وتغدق عليه سكينة الأطراف». ص53.

وأحيانًا يصور لك مفردات المكان ذات موقف عنيف وعدواني وذلك في مثل إشارته إلى الطين في قوله «من يقترب منه يغوص في حبائله الكامنة تحته فلا يستطيع منها فكاكًا» ص53، أو مثل قوله: «لرمال أذرعها الغليظة التي

تطوق بها أنفاس العابرين فتطلقها في البراح الواسع وتنسى أمرها، أو تخنقها على حواف الخلاء، وتطمرها خارج معالم المكان وعلاماته» ص 69، ولقد نجحت الرواية في أن تصحب القارئ مع حركة الشخصية في ظلال مختلفة، فترى رغبة ضاوي بن سند في الفعل، وكبح سطوة التسلط، وما تواجهه تلك الرغبة في ظلال مشهد الطفل المعاق، وفي ظلال مشهد الأسد الأسير في حديقة الحيوان، وفي مشهد الأرنب أمام الأسد... وفي مشهد محاولة الخلاص من طين الأرض تحت تحول السيارة من ناقل لإنسان إلى معيق وخانق....

وترى مشهد ميثاء (المكان) تُغتال براءتها بالحفر، وميثاء الفتاة تُنتهك بكارتها بالحفرة....

كذلك نجحت الرواية في عجن حركة الشخصية بالزمان وبالمكان وبالرؤية؛ تجد مثلًا هذا الحكي «يرى شالح الزلاق صمت الأشياء مدعاة لمزيد من التبغ والفناء. بينما يرى في ذاته أنه أعمى تقوده إلى حفرة شائهة، سقطة ميثاء الغامضة، والمفروسة في قلب الهواء بشكل محير ومريب» ص59.

ومع هذه النجاحات التي تزف إلينا رواية تنفحنا بمذاق مختلف وحيوية مدهشة يسكبها على سدر الرتابة، والتمزق.. فإن هناك بعض الجوانب التي تتخون من هذا العمل سأشير إلى أهمها:

* ورود جوانب تقريرية دون داع وظيفي لإيرادها

خصوصًا مع امتلاك الكاتب لغة سردية حيوية.. وذلك في مثل البدء الذي قال فيه: «أخيرًا سكبت عليه خالته الماء البارد، بعد أن أعيتها الحيلة في إيقاظه بوسائلها التقليدية...» ص 11.

ثم أخذ يوزع هذه الوسائل على أربعة أسطر، ليعود إلى الماء مرة أخرى فيقول: «وأخيرًا الماء» في سطر مستقل، ليعاود السرد قائلًا: «الماء ينسكب عليه فجأة قبل أن يأخذ الأمر على محمل الجد.. وفي الواقع» وأظن أن مثل هذا الأمر يجعل القارئ في حالة برود في استقبال الرواية ومن ذلك قوله: «أما في الفلاة، فيحكي الرعاة أن الذئاب كانت من الكثرة والشراسة بحيث لا تدع فرصة في أن يثني الراعي رجله لمقيل مع أغنامه وقت القيلولة.. ويستمر هذا الحديث إلى قوله «تريد الذئاب اللحوم الحية الطازجة التي يشخب دمها تحت الناب مختلطًا بلعاب الفكين وتراب البرية» ص66 86.

وأعد ذلك تقريرًا لأنه حكاية عن نمط من الخوف في الصحراء ومن مواجهة لمخاطرها.. ولم يكن ذا قيمة وظيفية في المبنى الحكائي.

● ارتباك العبارة السردية في الوصول إلى مبتغاها

ويلحظ هذا الأمر في العودة إلى جملة الحكي التي يريد أن يسردها، فمثلًا في عبارة البدء التي أشرنا إليها سابقًا يريد أن يحكي عن نفاد صبر خالته ومداهمته بالماء البارد، يأتي ذلك في بدء الجملة، ثم يعود إليه في السطر

الأخير بعد ذكر الوسائل التقليدية، ثم يعاود القول في السطر التالي مما يحدث صوتًا مملًا، يجعل القارئ يفقد الثقة بوصول الكاتب إلى مبتغاه من العبارة السردية باقتصاد في الكلام..

ومثل ذلك قوله: «لكن من المحتمل نظرًا لنشأتها الوحشية (يعني الأرنب) أنها منت نفسها بالهرب وفكرت فيه، كما يفكر فيه الآن» ص21.

وأحيانًا تتفلت العبارة السردية عن البدء الذي تريد أن تخبر عنه في مثل قوله: «أمر واحد بقي رغم كل شيء يقتحم خلوتها ويشيع في روحها دوامات من الظلام عمياء ومجلجلة، وهي إذ تتذكر أنها في عمق الستين، تعيش بمفردها..» ص 44، وتقرأ عدة أسطر ولا تجد ذلك الأمر الواحد إلا أن تخمن أنه الخوف من معاودة صورة عفونة المكان...

ويأتي طول الجملة أحيانًا من الرغبة في تحليل الحالة التي توقف السرد وتربكه في مثل قوله: «كان خوفها من الاقتلاع يأتيها من مكاتب العقار وكلاء المستثمرين الكبار في الأراضي والبيوت التي تقع ضمن النطاق العمراني المريح. وكان خوفها من السطو بقصد السرقة والنهب السريع يأتيها من قبل الغرباء القاطنين بالآلاف في جيوب المدينة والعاطلين عن العمل والمتسكعين من الشبان في الليل والنهار». وهنا تجد السارد لا يعول على فطنة القارئ الذي قد يفهم أن الاقتلاع قد يأتي من قبل غني والسرقة من قبل لص أو عاطل...

● الاغراق في تفاصيل حركات تشتت مسار السرد مثل:

وصف المساكات الخشبية ص28، تلفع سند بن ضاري بشماغه ص24.

● تكرار بعض المشاهد مثل:

- مشهد ضاري بن سند في محاولة الخروج من تحت السيارة..

- مشهد ميثاء وهي تحاول الخروج من الحفرة...

حيث يعطي ذلك انطباعًا بعدم اقتناع الكاتب بالعبور الأول من بوابة هذا المشهد، فيظل يعاوده بين كرة وأخرى في دوامة لا تكاد تتغير، بايحاءات تظل في الفضاء ذاته.

● عدم تنامي قوى الصراع، ففي الوقت الذي تتبدل الحال في الصحراء بالبحث عن الماء، وبوصول الشركات، وبوجود صراع حول ذلك الكهف وما يحويه تجد الوعي الثقافي يغيب عن شخصية المقاومين فلا أثر له، فالمرأة يصمتها الجهل بحقوقها، وليس هناك ما يشير إلى إزاحة الظلم عنها ومساعدتها من قبل الرجل.. فهل رسم مكان الحدث على هذا النحو من البعد والانغلاق عن إشعاعات الوعي الثقافي.... وهل يد التطاول في النيل من براءة الصحراء أتت خلسة عن ذلك؟؟

كسر الصمت وفيض الأسرار في فيضة الرعد

استقبل القارئ إصدار عمل عبد الحفيظ الشمري «فيضة الرعد» بجملة من الإشارات التي يحملها غلاف النص الأول، بهذا الشكل:



فيضة الرعد

ويوحي هذا الأمر بحفاوة الكاتب بإنجازه، ورغبته في أن يعثر على الاسم الذي يشير إلى هذا الإنجاز، وكأن الكاتب بعد أن أنهى عمله يعايش حالة الكتابة والتشكيل؛ فهو الذي تتنازعه أسماء متعددة للدلالة على عمله، فتجد فيه هذه الأسماء الثلاثة؛ الفيء الأول ـ طلح المنتهى ـ فيضة الرعد، وتجد اللوحة (لوحة الفنان عبدالله الشيخ) التي حاول أن تكون ضوءًا كاشفًا للعمل، ثم تجد وسم العمل بـ«رواية»، ثم تجد اسم الكاتب، وقد ظلّ اسم الكاتب على تجريده الظاهر في هذا الوجه من الغلاف، حيث لم تظهر له صورة شخصية في الوجه الآخر، أو تعريف، حيث لم يتضمن الوجه الآخر من الغلاف إلا مقطعين من الرواية، وإشارة جانبية إلى صاحب لوحة الغلاف.. ويبدو لي أن هذا الإخلاء يحمل رغبة المؤلف، في الالتصاق بالعمل، والصدور من فضائه، ذلك الفضاء الذي فتحه المؤلف، حين خط على ذلك العمل السمة الأولى، حين وسمه بـ«الفيء الأول...»، وجعل اسمه في الأفق الذي يسير له ذلك الخط، في مساحة يتسع فيها أفق المسار، فكان الاسم حاملًا وعي الذاكرة، ووعي التأويل الذي جسد هذا العمل، بوقوعه في ذلك المكان من غاية المسار، ومن غاية الكتابة، ولعل وضع خط تحت ذلك العنوان يشي بهذا المسار، ويشي بانفتاح الطريق، ووضع اسم المؤلف أمام ذلك الأفق يشي بالخروج من التعب الذي احتضن الصبر، ومرارة الشقاء، ليكون في مرمى ذلك المسار الصعب، بعد أن اختار المؤلف التعرف إليه في هذا العمل من خلال

إصداراته السابقة، التي تدرج في سرد «القصة». تاركًا الفضاء مفتوحًا لاستقبال اسم المؤلف من خلال هذا العمل، ومن خلال هذا الجنس الذي وسم به عمله هذا...

ويأتي في الغلاف التركيز على اللون الأسود، الذي يقرن إلى جانبه بدرجة أقل اللون الأزرق، الذي حمل كتابه «حاسة الفضاء»، و«رواية»، فهل جاء ذلك للتخفيف من حدة السواد؟ أو جاء ذلك راسمًا للأفق الذي يتناهى في تحديد مسار الأشياء، الفضاء، البحر؟ وهل جاء قرن «رواية» بلون «حاسة الفناء»، تخفيفًا من وقع ذلك بأن يكون مجرد رواية؟ أو أن الرواية هي الكتابة التي نبعت من حاسة الفناء وجسدتها؟ أو أن ذلك رحلة نحو المجهولَ.

ولعل بدء هذه العناوين بعنوان «الفيء الأول»، يشير إلى ذلك الفأل الذي يغالب الشقاء الذي تلد منه «الرواية»، وتتناهى إليه، فإذا عرفنا الشقاء في عوامل الرواية، كان ذلك «الفيء» متكونًا من لحظة أخرى، لحظة المصير في عوالم الرواية، هي لحظة الفأل التي بدأت بالكتابة، كتابة الرواية، فهذا هو الفيء الأول الذي ينتظر تعاقب البداية.. وأما علامية «طلح المنتهى» فهي تشير إلى صبر ذلك الشجر، وعناده، وانتزاعه الحياة من قسوة الزمان، وقد جاء في الرواية الإشارات إلى ذلك في مثل الصفحات «28، 154، 155».

ويتداعى «طلح المنتهى» بالنقيض من «سدرة المنتهى» المذكورة في سورة النجم؛ تلك السورة الحاملة لبشارة الخير والنعيم، إذ إن تلك السدرة عندها «جنة المأوى»...

وقد حمل النص في «طلح المنتهى»، ذلك النقيض من العذاب والشقاء الذي يكتنف مصير هذا الوادي، فها هي «غزالة» الشخصية المحورية في «الرواية»، يقول عنها النص مستبطنًا حوارها مع ذاتها: «همست في ذاتها الغائبة تمامًا:

من أين أتيتِ يا فيضة الشقاء؟!! وإلى أين أنتِ عابرة بهؤلاء الأبرياء، والسذج، وذوي العقول المقفلة، إلى طلح المنتهى.. مأوى الرمضاء والسراب، والأشباح التي تعاند سياط الضوء الباهر؟» الرواية ص155.

وهنا نجد أن كلمة «مأوى» تشير إلى ذلك الاستدعاء الذي يشي بالمسافة الشاسعة بين النقيضين، ويزيد الشقاء الذي يكتنف هذا الوادي شقاءً وبؤسًا.. ثم إنه يشي أيضًا بنقيض المسار، مسار جنة المأوى الاستقامة، وطريق الخير، وانفتاح العقل، واستقبال العلم، ومسار طلح المنتهى السذاجة والجهل والإذعان لحبال الهوى..

وأما اختيار لوحة الفنان «عبدالله الشيخ» فذلك مسايرة للتقليد الذي سارت عليه بعض دور النشر، وسار عليه بعض المبدعين، في إسقاط دلالات لوحة على أعمالهم؛ يدقق بعضهم في اختيارها، أو تشكل خصوصًا لهذا العمل أو ذاك.. لكن هذه اللوحة التي اختيرت لـ«فيضة الرعد»، تحمل علاقات لا تتقاطع مع علاقات النص على نحو تندغم فيه اللوحة في ذهنية النص، حيث حملت اللوحة صورة من الريف ذات أطر مغلقة، بينما كانت ذهنية النص رحلة

ومسارًا، ومغالبة للعسف، والجور، والمرض... والخوف من المجهول...

وإذا انتقلنا من العناوين الخارجية إلى العناوين الداخلية؛ نجد هناك عناوين الفصول التي تأتي في جمل مثل:

* الجبل الذي تراه يهتز من المؤكد أنه يوحي بحجم المعضلة.

* لنر الفجر.. فالليل الذي يحتضر وتثكله النجوم سيلد من موته خيوطًا بيضاء تغزلها حلكته.

* نسافر مكرهين لأن المدن تبحث عن زوار تعساء يبحثون عن ألق ذواتهم..

* الدود الذي نفل وجوه سادتي الموتى.. ها هو يزحف على سخام الأرض معفرًا وجهه بالتراب.

وتنقل هذه الجمل إحساس الراوي نحو استكناه العذاب والشقاء، ومغالبة أهل الفيضة له.. وتعتمد هذه الجمل على مجاز اللغة، مستثمرًا شاعريتها، وإضفاء إحساس القلق، وانغلاق المصير على حركة الحدث.. لذلك تبدو هذه الجمل إضاءات معلقة في فضاء النص، ليست محكمة الارتباط به، على نحو يلحمها بالنص، ويجعلها جزءًا من ذهنيته، فهي ذهنية القارئ بعد أن كتب وقرأ.. لذلك كانت منفصلة عن النص.. ويختلف هذا الصنيع هنا عنه في رواية (عبده خال)، «الموت يمر من هنا»، حيث

عنون الراوي هناك للفصول بأقوال ملتصقة بالشخصيات، أو بأهل القرية، أو بالحس الشعبي أو من الموروث الثقافي، حيث يحمل كل عنوان توقيع من قال ذلك القول... فجاءت لذلك هذه الأقوال ملتصقة بذهنية النص ومرتبطة به، بخلاف عناوين هذه الرواية...

منذ البدء في رواية «فيضة الرعد» نشعر أننا أمام حياة مكتنزة بالأسرار، لكنها محفوفة بالصمت أمام البطلة «غزالة» التي أقعدها المرض عن الحركة وعن الكلام.. وهنا نجد أن كتابة الرواية توظف المرض بما فيه من صمت حدثًا تؤول إليه نهاية صوت هذه المرأة، وتوظف ذلك الصمت رمزًا للقهر والغبن واليأس، وتوظف ذلك الصمت في الآن نفسه فضاء لإطلاق كتابة التأويل وإشعال فضاء صمت تلك السيرة.

وتمارس الرواية ذلك بوعي تلتقي فيه الأبعاد الثلاثة؛ بعد الصمت المصاحب لحياة كافحت حتى ألقت مجاديفها، وبعد الصمت الذي يصبح دلالة رامزة إلى ذلك القهر والتسلط الذي أخمد ذلك الصوت..، وبعد الصمت الذي يزيح حركة الحدث لينشط حركة الكتابة والتأويل.. يقول النص: «(غزالة) بعد صخبها، وعنفوان صهيلها، ها هي تترجل كما يليق بفارس هذّه العناء، وأثخنته جراح الهزيمة.. عهد (حدران الكيس) وأهله.. ذلك الذي تعجز أن ترويه لنا بعد أن فاجأها ظلام الصمت، وكمم فمها عناء المرض. لكن هناك من سيروي هذا العهد» ص6.

لذا تجيء الكتابة في الرواية خلاصًا من الصمت،

وضرورة لإفهام القريبين من غزالة ما تريد.. يقول السرد: «اعتادت (غزالة الملاحي) مداومة الصمت، إلا ما تفصح عنه بين الحين والآخر في الكتابة بيدها الوحيدة، وبخط مرتعش من طلب أو سؤال أو احتجاج» ص6.

ويضع الكاتب هذه الضرورة للكتابة مهادًا لأن تحمل الكتابة بإعادة سيرة هذه الفتاة، وبالاستماع إليها عبر هذه الرواية خروجًا من دائرة الصمت والانغلاق إلى فضاء الكتابة، ومغالبة اليأس، ولذلك تأتي الإشارة إلى الاستماع إلى هذه السيرة مجللة بمغالبة الصمت، ومجاوزة اليأس، وتواقة إلى سماع قصة ذلك الصوت الذي أعياه الكلام..

يقول السرد: «من يقول لنا شيئًا ـ ولو يسيرًا ـ من سيرة هذه المرأة التي أضحت على هذه الحال؟ سؤال محير وشاق.. ربما الإجابة عليه تحتاج وقتًا أطول، وتقتضي حسن صبر وإنصات، فسيرتها مكابدة بائنة» ص7.

يصر الراوي على أن ندخل عالم الرواية، ونحن نشعر أن سرد الرواية شق لحجب الصمت، إن فعل الكتابة ليس تسجيلًا لحدث، وإنما هو فعل حيوي تمارسه الكتابة حينما تتزيا فعل الرواية، وحين تلتصق بالصمت، تواجهه، تحكي انهزام البطل في اللحظة التي تعلن أنها الوجه المكتوب لحياة البطل.. الذي تغدو سيرته سقيا ودواء يقول النص: «ستروي تحت عرائش الصمت الشحيحة الظل بعضًا من سيرتها. ستداوي ـ إن أمكنها ذلك ـ بعض الجراحات والندوب بما تخطه من كلمات بيد راعشة، وذاكرة لا

تسعفها أحيانًا في إيصال ما تقوله عن آخر هذا الزمان» ص11.

وهنا نجد أن (ذهنية النص) حركة ممتدة، ومتنامية بين شخصية الحدث، وبين حالتي الكتابة، لدى تلك الشخصية وفي حالة سرد الراوي.. فالجراح التي ترويها «غزالة»، يرويها الراوي، وعالم غزالة الذي يحتاج إلى تلك الكلمات، هو عالم الراوي الذي يجترح تلك الكتابة..

وما إقامة الإعاقة في الرواية، إلا محاولة لاجتراح العالم القابع خلف بوابات الصمت والحواجز والعجز، فكأن الرواية تحدث الصمت والعجز لتقهره، وتحدث الصمت لتكتب تلك السيرة التي رسمت البطلة وحيدة في الرؤية والاستبصار، يقول السرد: «وحدها (غزالة) تبصر المفازة، وتقترب من بئر العطش، لكن لن تسقي أحدًا منه» ص11.

سرد الراوي «غزالة»، ذات بطولة وحيدة، كما أشار إلى ذلك النص، لكنه جعل هذه البطولة غير منتهية إلا إلى العجز والصمت.. وربما أدى سرد هذه السيرة إلى أن يضفي الكاتب على الشخصية المحورية «غزالة»، شيئًا يخالف حالة حركتها في السرد، فمثلًا تجد الكاتب يقول: «وغاب عن أذهانهم صدى حديثها الذي ينصف المظلوم، ويرفع بعض الظلم، ويقف في وجه الظالمين» ص206، بينما هو يقول في حديث سابق: «ظلّت (غزالة) وفي غيابات (فتال) في دوامة انتظارها للخلاص من ذل الفيضة، تشحن ذاتها في

هواجس الصبر والجلد لتخيط في فضاء هذا العالم حولها رداء الفأل لتجعل منه يقينًا يساعد هؤلاء، لعل هؤلاء الأبرياء السذج خائري القوى، وقليلي العقول أن يثقوا بما تقوله هذه الأنثى التي تهم بمواجهة (حدران) الذي أصبح مع تقادم العهد مرضًا ووهمًا تعيشه» ص118.

وأظن أننا إذا قرنا النصين معًا، وجدنا أن النص الذي سبق يتجاوز هذا الوهن، والنية، والوهم إلى أن يجعله الكاتب صوتًا ينصف المظلوم، ويقف في وجه الظالمين.. حيث تجد أن ذلك الذي خلعه الكاتب شيء من أماني الكاتب، وليس أمرًا متناميًا من حركة الشخصية.

وحتى أهل الفيضة الذين يرسمهم هذا النص (ص 118) سذجًا، أبرياء، خائري العقول، نجد النص في لحظة من اللحظات يلبسهم ما ليس من زيهم، وما ليس متوقعًا منهم، فهو يقول عنهم ص 118: «في فصل كهذا تضيق النفوس، ويتحول أهل الفيضة إلى شياطين معجونين بروح التمرد والرفض والمشاكسات والإكثار من الجلوس في المحاكم، ومناكفة القضاة ليتعرض بعضهم للسجن أو الضرب. . ».

وربما أدى حرص الكاتب على استنطاق هذا الصمت، أن يستعجل أحيانًا صوته فيدخله تأويلًا مفاجئًا ومباشرًا على عالم الحدث وحركته، فمثلًا ص 205 نجد هذا القول: «هي بقايا جلم فيضة الرعد في نشدان الخلاص، حياتها درس لمن أراد أن يقدم ذاته قربانًا

لأطماع الحياة التي لا تحد، هذا قدرك يا فيضة الرعد أن تبقي بلا أخيار يشيرون إلى مواطن الظلم والقهر بشيء من الشجاعة النادرة».

وص 97 تجد هذا القول: «الرجال هنا كادحون لدرجة أن مهماتهم تدخل أحيانًا في مهام البهائم.. قل عنهم خيول أو ثيران أو حمير تدلج في مجاريرها طوال اليوم بحثًا عن اللقمة المعفرة بتراب الفيضة اللاهثة وراء بقائها..».

ومثل ذلك العبارة الواردة في مفتتح ص 130 كان منهجًا دونيًا فجائيًا يوحي بضآلة وبؤس الحياة في الفيضة، والأودية البالية تلك التي تمقته (غزالة) ولا تراه علاجًا، إنما هروب من الواقع إلى واقع أشد بؤسًا وتهالكًا».

وأظن أن مثل هذا الاعتماد على التأويل المقرر المباشر يقطع ذهنية النص عن التعالق مع ذهنية القارئ، ويجعل القارئ فقط مرتهنًا لتأويل الكاتب، ذلك التأويل الذي من الممكن أن يدعه الكاتب لحركة الحدث، فمثلًا الحدث الذي يعلق عليه ص130، لا يغيب عن أي قارئ أن غزالة تمقته، وأن هذا الحدث يدل على ضآلة وبؤس، ومحدودية تفكير أهل الفيضة.

حالة كذب، حالة شبه: حالة صدق
قراءة في رواية «حالة كذب» للصقعبي

في هذه الرواية الثانية للكاتب، يضعنا الصقعبي أمام عالم يتناسج فيه الواقعي مع صنعة السرد، فيمتزج السيري، والتاريخي، ومدونة اليوميات، والاختيار من المعلومات والنصوص في نسيج الفعل السردي؛ فيغدو كل ذلك في البنية الكلية للعمل صانعًا وجوده، ومنبتًا، وباثًا لحركته الذهنية، على نحو منساب، ومحققًا لتناغم منسجم ما بين هذه المستضافات، التي لم تعد تشير إلى مصادرها بقدر ما تشعر بحركتها وفق بناء السرد وحركته؛ فعلى الرغم من حالة الإيهام التي تحدثها فكرة الشبيه، ومتابعة تلك الفكرة، في قصر صاحب السعادة، وفي المطار، وفي كوبنهاجن فإنك تجد إشارات إلى سيرة ذاتية، وعلى الرغم من قراءة لمدونات شخصية، إلا أن هدف البحث عن الشبيه جعل لها انسجامها مع بنية النص، والمعلومات المجلوبة عن التقنية، وعن تاريخ من هنا وهناك لها وجودها البنائي في إطار خدمة التقرير المطالب به موظف الشركة (السارد)، وفي إطار الاهتمامات الشخصية التي يتكشف عنها السرد. لم يكن وهم الشبيه ومتابعته حيلة سردية فحسب، بل نجد لذلك رؤيته وعمقه في مسار السرد، لنقرأ هذا التداعي في مطلع الرواية:

أنا الجالس على مقعد وثير.. وأنت بجسدك النحيل تقدم كأس الماء لي.. «تفضل سيدي»..أهو صوتك..أم صوتي يخرج من فم..

اجلس أيها «الأنا».. كم أحتاج إلى مرآة لتراني وأراك..

لتصدق أنني أنا أنت.. وأنت أنا..

فنجد السرد يضعنا في أجواء التأمل في العلاقة بين الأنا والآخر، وأن الآخر وإن اختلف شخصه، وتباينت عن الذات أفعاله، وجه آخر من الذات، تنعكس عليه همومه، وأشواقه، وأمانيه..؛ ولذلك كان الآخر مرآة للذات، وكان ما ورد في الحديث الشريف عنه ﷺ «المؤمن مرآة أخيه» يؤكد هذا المعنى، ولم تكن سلوكيات فيصل ومنصور وخميس.. سوى سلوك ممكن لأي منهم، ولذلك اعتمد السرد أن يخلق الشبه بينهم، وأن يجعل من كل شخصية مرآة للأخرى؛ فالآخر وإن اختلف، وإن راود ما لا نستحسن ونألف، فهو وجه منا علينا مسؤولية تجاهه.. وهذا ما التقطه السرد في تأملاته، فـ «موزة» إحدى شخصيات السرد، تحكي في رسالة للسارد عن الشبيه «فيصل»: أعود إلى فيصل.. صدقني إنه إنسان طيب ولكنه يبحث عن نزوة..كنت أتمنى لو كان مثلك يهتم بالأدب والمسرح والسينما، ولكن للأسف يزعجني جدًا إدمانه الشراب وبحثه عن المتعة وتعلقه بأية امرأة جميلة ومحاولة اصطيادها... ص109.

فهذا الحديث المقارن بين الشخصيتين يستحضر روابط التداعي التي تجعل السارد يبحث عن شبيهه، ويجعل ذلك في إطار استحضار يتلذذ به السارد، ويشعر من يتحدث به بذلك الاهتمام به، فيحاول أن يسهب، ويصدق، ويعتذر عما يظهر من خلاف بين الشخصيتين، فكأننا أمام قراءة الغائب في الشخصية عبر مثالها وشبيهها.

فكأننا حين نطالع سلوكيات لا نتفق معها، تخالف سلوكياتنا.. كأننا نطالع ذواتنا، ونقرأ الوجه الآخر لصورنا،فنحن في اختلافنا نحن قبل اختلافنا، ونحن بعد أن اختلفنا في الممكن من صيرورتنا.. ولذلك كان السارد يقرأ بشغف ليكتشف ذاته من خلال البحث عن شبيهه، ويسعى بلهفة لرؤية مسار مختلف لشخصيته في شبيهه، ولذلك كان حضور الشبيه طاغيًا، حاضرًا فوق كل متعة، وفرح بالأصدقاء، أو اجتماع العائلة، أو إنجاز عمله، أو نشوته بالإنجاز.. لقد كان البحث عن الشبيه في السرد ذا ملمح فلسفي وتأملي، كسر السارد وإن شئت (الباحث) بما يتراءى له من ظلين «عن الشبيه أو عن الرؤيا» نمطيتها في الوجهين، فأحال السرد إلى تتبع للرؤيا، وأحال الرؤيا إلى سرد يتتبع مساره في البحث عن الشبيه. وقد استثمر السارد حوار الشبه ورؤياه، ليكشف بمرآته نمطية أخرى مماثلة للصورة النمطية عن العرب، وأقام حوارًا حول الصورة النمطية للشعوب الأنجلو سكسونية عن الاسكندنافيين، ليقول بعد ذلك: «إذا هذه الصورة النمطية التي أخذت عنهم كما يحدث لنا نحن العرب»، واستمر السارد في استرجاع

تاريخي عن (الفايكينغ) ص55، 56 وكما أتاح البحث عن الشبيه البحث في تقلبات ومسارات للشخصيات متعددة، ومتضادة.. أتاح أيضًا الكشف عن أجواء وسياقات بالأبعاد ذاتها، دون أن يضطر السارد إلى اختلاق تبدلات في الشخصيات أو تحولات في السياقات، فكشف عن التباين بين معرض في (كوبنهاغن)، ومعرض من الممكن أن يقام في الرياض، ولقاء مع أسرة في جدة، ومكان آخر من المملكة؛ فقد وضعنا السارد في أجواء شعوره بالفرح في جلوسه في اجتماع عائلي مع بسام في جدة «لقاء جدة لم يدم أكثر من ساعة ولكن أشعر أنه فجر في داخلي كل طاقات الإبداع، إنها سطوة الأنثى، هي المحرض الأول للإبداع..» ص147، وكانت الأنثى هاجسًا في الرواية للسارد يرى فيه الخصب والعبق الخاص، ويجد في أجوائه انفكاكًا من الجدب الذي يحيل على الصحراء، فبعد حديثه بانتشاء عن لقائه الأديبة اللبنانية، وما يوحي به لبنان من الماء والخضرة والوجه الحسن الذي يتجسد فيه نجده يشير إلى الركض والحرية وكسر الطوق «أنت مجدب حقًا أيها الأعزب المتشبث بحالة من الرغبة في كسر طوق يحيط بعنقك ويمنعك من الركض بحرية» ص69، وأحدث السارد في الرواية سياقًا لأن تظهر خواطر ومدونات سابقة أو لاحقة أثناء كتابة السرد في الرواية، تتأمل الذات، والكتابة.. لكنها جاءت في إطار مدونات منسية من الشبيه يقرؤها السارد بين آن وآخر ليتعرف أكثر إليه وإلى ملابسات الشبه، وكان منها هذه الفقرة التي تشي بتأمل عنوان

الرواية، وبالشعور بحالة الشبه، وتأمل حالة الدخول في النص: («الحالة» هي الخروج من الواقع المعاش إلى واقع آخر.. قد يكون جميلًا أو قبيحًا.. إنه أشبه بالحلم........ لا أرغب أن أتحدث كثيرًا عن الحالة.. لأن من الصعوبة وصفها.. لأن كل حالة لا تشابه الحالة الأخرى.) ص92.

وكانت الرواية مجالًا لاستضافة نصوص عديدة من الشعر والنثر والمعلومات صهرت في بنية النص، وأصبحت في حركته.

لا أحد في تبوك
(رواية حضور الغياب)

في هذه الرواية، الصادرة عن نادي حائل الأدبي، لمطلق البلوي محاولة لاصطباغ التأويل بالمشهود، والالتفاف حول قناعات متعددة وتعريتها عند احتدام المواقف، متخذًا لذلك عدة آليات منها: رسم الشخصيات من خلال قناعاتها، وتهيؤاتها، والاحتكام إلى الحضور، ورسم صور الغياب من خلاله.. ورسم المشاهد المرآوية لمشاهد أخر... ورغم بساطة الحدث ومستوى بناء الشخصيات، وأبعاد القراءة، إلا أن هناك رسمًا يستثير مدارات حركة النص، ويوجهها في أفقه، ويستثير رسم شخصياته وتصرفاتهم مما جعل لهذا العمل السردي مذاقًا خاصًا، ونكهة مميزة.

جاءت البنية الذهنية للعمل ببيئة تتعامل مع الحقائق والمجريات وفق سائد عام يفزع من القادم، وتنقصه الحقائق التي يبني عليها تصرفاته، وفي هذا السياق رسم لبطل سرده وأصدقائه تصرفات مختلفة حاول أن يقرأها في ضوء جدلها مع السائد، وأن يمتد بها إلى سياقات مختلفة عن سياق النمط العام إما بالجنون، وإما باختلاف الانتماء،

ولا تكاد تجد اختلاف القناعة إلا في ما تضطر الظروف بطلها إليه.

تبوك مسرح العمل، ومناط الخوف، ومركز تجمع العساكر وعائلاتهم القادمين من بيئات مختلفة، وآخرين وجدوا فيها عيشًا مريحًا، وجوارًا أليفًا، تأتي الحرب (حرب تحرير الكويت بعد دخول صدام إليها)، لتجعل المدينة خاوية لتتناسب مع بنية الغياب التي تشكل عصب النص، الفرار إلى آفاق تتخلق في مقاصد النص، وتتآزر، ويتكون في كل منها مرآة للأفق الآخر.

(منصور)، باسمه الذي يستجدي النصر الذي لم يحدد طريقته، ولا كيفيته، وعلى من في هذا الأفق القاتم؟!، يتشكل في النص متشحًا بالغياب، يغيب عنه الحب، الأمل، العمل، الحنان، يحس بفجيعة الفقد وتهاوي الرمز، صدام يهوي ويخلط الأوراق، العجوز التي وسمها النص بالبعثية، لا تمنح الحنان الأمومي لمنصور، منصور يستكين بسلبية أمام فجائع الواقع: فجيعة الحرب، فقدان حنان الأم، الفقد العائلي المستمر، فقد الوالد، فقد سليمان،عدم توافقه مع أفراد الأسرة: نورة، عائشة، عبد الرحمن، وهذا ما جعله يهذي بهذا الواقع لشخصيته: «أصبح اسمي عليّ نقمة.. منصور غير أنني مهزوم.. غُلبت حين توهمت أنني قادم إلى الحياة بعنفوان وحب.. مهزوم لا منصور.. كل شيء ضدي حتى أمي أو من أحسبها أمي..» ص15.

تشكك الفتى في أمه، هويته، سر وجوده في لقاء أبيه

وأمه، يتسق مع التشكيك في هوية الانتماء الذي خلطته أوراق الحرب وتوزع الانتماءات، وامتد إلى الجوار وعلاقات الأصحاب وعلاقات العمل، وعلاقات السفر، وهذا ما كشفته أحداث الرواية، الهجرة من تبوك لأغراض عديدة، تعامل أصحاب علاقات السفر بين السعودية، والأردن، والشام.. والحوارات مع قايد اليمني، و«أبو إياد».. لذلك ابتدأ وجوده بهذا التشكيك، ففي لحظة من لحظات هذيان الشخصية الكاشف عما في أعماقها نجد هذا الاستبطان «إنها تقصدني.. تدعو عليّ.. ماذا فعلت؟ أقسم إنني لم أفعل شيئًا يغضبها.. لماذا تفعل بي ذلك؟ هل لأنني ابن امرأة أبي التي لم يتزوجها؟ كنت الحلم، والضحية.. أنا الوحيد بين إخوتي الذي حلت عليه اللعنة». ص14.

ويحضر الغياب في شخصية البطل متماهيًا مع غياب الوعي الذي يشتغل عليه تأويل بين جزئيات النص، وفي بنية ذهنيته، متساوقًا مع غياب الإنسان عن تبوك، مع جزئيات الفقد المتكررة، فقد الحب، حنان الأم، وتطلعاته لحب علياء، وحب صديقه إياد لآمنة، وحب سهام.. كل ذلك يجعل من النص مشتغلًا على بنية حضور الغياب؛ ذلك الغياب الذي يتجلى حينًا وهمًا مثل الخوف من صدام على مستوى المسرح أو الشخصية، وغياب الحب الذي يحضر أيضًا وهمًا في حب سهام، وغياب شعارات البعث، غياب الحرية في الرأي والقناعات، على نحو ما يتجلى في الجدل الذي أقامه السرد بين مجموعة منصور وأنماط من

السلط الاجتماعية، يبتدئ ذلك الحضور بتوهم حضور أمه «عندي يقين أن العجوز لا تنام.. كلنا ننام إلا هي.. لا أدري لم هذا اليقين».

لها حركة غريبة.. أسمع دبيب قدميها كلما خلد من في البيت إلى النوم..» ص80.

غياب يحضر من الوهم يتماهى معه السارد، ليحضر نفسه بعد أن يقتل تعزيزًا «يتلو العسكري الحكم»: ص19. ليقول بعد ذلك: «استحال كل شيء إلى غياب.. إلى زمن أسود.. إلى لا شيء.. إلى كل شيء.. سأقف أمامك يا سيد الغياب الأوحد..» ص19، 20، هكذا يغيب نسق الحياة فيراه في نسق الموت، ويساوق هذا حبًا وئد في خافق لعلياء، واستبداله بحب سهام الذي يعرف كذبه، لكنه يتعالى على كل تلك المؤشرات ليخلق فروسية حب ويموت شهيدًا لذلك الحب في ساحة القصاص.

ما يلفت النظر في هذا العمل السردي أن قراءته تساوق طريقة اشتغاله، فكما أن العمل نبت من الفقد، من الموت، نجد الرواية تبتدئ من مآل أحداثها من فتنة صدام، ودعاء العجوز، فتمضي في قراءتها، ولو عدت إلى القراءة مجددًا لوجدت ذاتك كأنك تتابع ما كنت أيقنت أنك أنهيته.

وكم كان بودي لو خلت هذه الرواية من طول الحديث المونولوغي من شخصية السارد، الذي يكرر مطولات الحزن، والانهزام، ونعي الواقع.. على الرغم من

مجيء ذلك في لغة جاذبة، وأن يكون هناك توازن بين التأمل، والإخبار، وبين الوقائع والمصائر.

ويبدو لي أيضًا أن عنوان الرواية يتسق مع بنية ذهنية النص، وحركتها، فهو ورسم الغلاف يشير إلى حضور الغياب.

تمرد الأنثى على ثقافة عالمها
قراءة في رواية (عيون الثعالب)

تدخل هذه الرواية لليلى الأحيدب بحركة جسور ما بين النص الحداثي وكاتبيه وفعل ذلك النص في التلقي، ورسم مسار الوعي، لتكشف عن نمطية مغلقة في التلقي الثقافي، وبنية مسدودة الأفق في الوعي لا تجاوز أحلامًا وطموحات منكسرة للوعي، وما بين السلطة الثقافية المتسربة بين صانعي الوعي المفترضين، لم يشأ النص أن يغادر انكسار الحلم، وكشف الوعي الزائف برصد ممارسات ثقافية آلت إلى طقوس كونت سلطة غير مكتوبة للفعل الثقافي؛ فجاء ركض الأحلام ونشدان الحرية الذي يؤول إلى تماه مع طقوس تلك السلطة الثقافية، لينتزع حق الساردة في رسم هويتها ومسار حركتها؛ فيكون جهد السرد في ذلك: إصراره، عثراته، مناوراته، نسيجًا للعالم السردي لهذه الرواية.

لم يشأ السرد أن يكون حركة منبتة عن حراك أشمل للنسيج الثقافي والاجتماعي، فظل استكناه السرد لما يفضي به ذلك الحراك من وعي، وقبول ورفض حاديًا لحركة السرد، دون استسلام لتوجيه ايديولوجي، وإن كان ذلك

السرد قد رفع من حدود السلطة الثقافية التي رسم مسارها، وجعل منها بنية ذهنية مهيمنة على النص، وجدل الفعل، وطريقة التلقي،فشخصية (علي) عراب الحداثة خضع في السرد إلى تنميط من هذه البنية، تماهيًا مع السلطة الثقافية التي كونها النص، من تأملات لواقع مشهود ليس كل أفراده بمثل الخضوع لهذه الهيمنة؛ ولهذا نستطيع أن نقول: إن رواية (عيون الثعالب) انطلقت من بنية ذهنية جسدت الارتياب فاتكأت عليه، فجاء العنوان هكذا مشيرًا إلى ما تثيره كلمة الثعالب من الاحتيال، والإصرار على ذلك، وتجسيد كلمة (عيون)، لتكون منطلق النظر محيلًا على ما تشير إليه كلمة (عين) من اقتحام النظر، والتجاوز به، ذلك الأمر الذي تحمله مدلولات النهي عن مد العين، والأمر بغض البصر عن الأنثى خصوصًا، فكأن الرواية حين تبتدئ بذلك وتجعله مسمى النص وعنوانه تشير إلى التأذي والضجر من عيون نهمة وأبصار متجاوزة واختصار للعقل الأنثوي تفكيرًا وإبداعًا في الجسد ومتعة الحس، في منظور هذه السلطة الثقافية التي كونها النص، تلك السلطة التي صنعتها الكاتبة، فآمنت بالنص إذ تكون، فرأت في عوالمها جحيمًا من الرجل، انتزعت رجلها القريب منه، فجعلت من (حزام) كما تشير عبارة الإهداء، معبرًا عن جحيم الآخرين.

جاءت هذه الرواية متحركة في إطار بنيتها الذهنية التي سيطرت على السرد؛فتماهت حركة الساردة وحواراتها ونزاعاتها مع هذه السلطة التي تكونت فسار بها السرد مرتابة

بعالم الإبداع والثقافة، فكانت تعرية لأفق الكتابة والإبداع؛ حين قرن ذلك الأفق بسلوكيات، واستثمار لمواقع الكتابة النقدية والنشر، فكشف عالم كتابة هذا السرد عن ارتماء أحلام الكتابة، وتذوق الجمال، واستدناء آفاق الوعي والتعبير.. في أحضان اللهو ومتعة الجسد، لنتأمل رمزية هذا التوظيف النصي في السرد، إذ وضعت الساردة بداخل سيارة على ورقة ملفوفة، تحمل نصًا للشاعر سامي مهدي وتوقيعًا للشاعر كاظم الحجاج، يقول النص:

«معًا في الزمان

معًا في المكان

ولكننا حين نكتب أحلامنا ونقلب أوجاعنا

عالمان

عالم من رماد قديم

وآخر من لهب ودخان»

وأما التوقيع فهو نص يقول:

«رجل في الأربعين

وفتاة مسرعة!!

عبرا من أول الجسر إلى آخره»

ليلتقط علي من النصين التوقيع فيقول لها حين يهاتفها «أهلين بالفتاة المسرعة»، وهنا نرى كيف آل النص الشعري في هذا العالم إلى رسائل غرامية وتوقيعات، هبطت بالنص

من آفاقه وأصبح في توظيف علاقة غير معلنة، اتساقًا مع البنية التي هيأها النص لهذا العالم الثقافي، وتحرك بها في السرد.

تبدأ العلاقة بإعجاب ثقافي، وتنتهي بما آلت إليه وفق الحركة التي أراد السرد أن يضعها.. اختصارًا لأفق الكتابة، وأحلام الثقافة والإبداع في الجسد والمتعة.

لكن الأنثى التي أبدعت هذا النص ورسمت خطوطه وبطولته أرادت أن تتمرد على هذا العالم الثقافي، ليس كما فعلت سرديات قبلها، بالتشكي ورسم الوجع والضجر، وإنما بالفعل الذي يحضر أولًا في خلقه لعوالم السرد، وثانيًا في وجوده داخل السرد؛ ففي هذه الرواية تجسد الصراع بين العالم الأنثوي والعالم الذكوري في عالم حي نشهد أحداثه، مجليًا إرادة المرأة التي غابت في سرديات كثيرة من هذا النمط قبلها، إذ كثيرًا ما كنا نشهد ضجر المرأة وترنحها تحت وقوع الجور، ثم لجوءها إلى ما يزيحه عنه عبر ما تستجديه من بوابات، لكنها هنا تفرض وجودها، فتقرر وتجبر الرجل على قرارها، وتبرر انتقامها. في إحدى مغامراتها تجبره على أن يصعد بها إلى شقته، وتجعل عائق الفضيحة والعار عائقًا أمام عودتها إلى بيت أهلها في الوقت الذي تقول «أعي تمامًا أن صعود البنت لبيت رجل عازب يعني أنها خطت أولى الخطوات المحرمة. . .» ومع ذلك تصر على أن تشيد بهذا التدبير الأنثوي «وأنا الآن بين يديه وفي بيته وبتدبير مني!» ص19. فما أدخلنا فيه النص من مواجهة الفضيحة بالفضيحة يتشكل

من محاولة النص كشف المتناقض، والمواجهة الأنثوية المتمردة، وكأن النص يشكل التمرد بسبب وجود عالم غير نقي، وعالم متناقض. ويمضي السرد فارضًا الوجود الأنثوي حين أرغمت البطل على الغواية لتستر تلك الغواية بالزواج القسري (زواج الستر)، لتكون مساحات الانتقام، حتى تختتم الرواية بالحمل القسري، لتتعلق بذلك الطفل الذي سيشير إلى عالم جديد. وكأن الفشل مع التماهي مع عالم إبداعي جديد يوازي الفشل في علاقة واعية مع عالم الرجال، ليؤول كل ذلك إلى علاقات تنتزع كانتزاع هذا الطفل. ولعلي في ختام هذا التأمل السريع أتفق مع مقولة محمد النجيمي الذي تفاعل مبكرًا مع هذه الرواية التي قدم لها برؤية واعية الأستاذ: عبدالله باخشوين، في كلمات دونت على الغلاف، حين يقول النجيمي: «نحن أمام إدانة لذاكرة جماعية، لمرحلة، ولمشهد» في حدود القدر الذي تنطلق منه البنية الذهنية للنص، وإلا نحن كما أسلفت أمام عالم روائي، تشكله كما أشار النجيمي فتنة السرد، ذلك العالم الذي أبدعته الأنثى، وغاصت في عوالم ثقافته، ورسمت مصائر شخصياته سلوكًا سرديًا.

الكتابة سفر في تضاريس الجسد وتشكيلات الروح
قراءة في رواية (سماء فوق افريقيا)

تأتي رواية علي الشدوي «سماء فوق افريقيا» (مؤسسة الانتشار العربي، 2007م)، تحكي عن تجربة الراوي في مكان مختلف، فاستثمرت السفر الذي يُظهر للمكان الجديد، بكل ما يعيش في فضائه رؤية مختلفة؛ تصور المشاهدات، وتحكي تجربة المعايشة، وتسرد العلاقات، فكان الراوي بما يحمل من إرث ثقافي مختلف، وبما يحمل من نظرة نحوه، في ذلك الفضاء، محتشدًا لأن يجلي ما يشهد، ويظهر ما دون عن تلك الرحلة والمعايشة، والخبرة التي قدمها، وتلك التي نقلها.

على مدى الرواية القصير، الذي جاء في إحدى وثمانين صفحة، شغلنا الراوي بالمشهد السردي أكثر مما شغلنا بالخطاب، الذي يتراءى أحيانًا، مؤكدًا على رؤية، أو مبررًا لفعل.

شغلتنا الرواية بحي «بلبلة» تبدأ منه الحكاية، وتترامى إليه خيوطها ذلك الحي الذي كان كما يقول السارد «مزيج غير قابل للمزج» ص 20 يحفل بالمهمشين والمشوهين على

السواء، يقذف بسوءات البشرية وهي تتزاحم، وتتصارع من أجل البقاء، يكشف عن جزء من حيوات البشرية، ظلله الظلم والطغيان، وقهره النسيان، ووطد علاقاته القسوة والتشرذم، يقول الراوي: «مزيج غير قابل للمزج يجري في حي بلبلة، تلك هي الصيغة التي توصلت إليها، وأنا أتذكر بشرًا يتبولون على طرف الطريق، ويسيرون شبه عراة، عور ومشوهون، أثداء ذابلة في قمصان وسخة، وأخرى مكتنزة في قمصان مغسولة ونظيفة، وجنات تنضح بالصحة، وأخرى بارزة من النحول، شفاه مصبوغة بألوان وردية وبنفسجية، وأخرى جافة ومشققة..» ص20.

ومع أن مزيج الصورة أظهر طرفين متقابلين من الصحة، والنظافة، والزينة إلا أن الحركة والعلاقات التي أقامها السرد جعلت السيادة للصورة المهمشة، وللحيوات المنكسرة، وللأجساد المشوهة، ولم يبرز من الصورة الإيجابية إلا صورة الفتنة والغواية في المرأة.

يبدأ التهميش بذكر التشوه الجسدي لأهل الحي، والذاهبين إليه، وبذكر صاحب الأذن المقطوعة، الذي يبقى حاضرًا في السرد، ومستثيرًا للتساؤل الذي لا يتبدد إلا في لحظة انكشاف له، في تجلي تلك الفتاة التي تسامت العلاقة معها إلى لحظة كشف. يقول الراوي: «.. وأنا أسترجع تلك الزيارة، طغت سلسلة من المشاهد التي عوملت فيها الوجوه بقسوة، حيث العمى والصور والحول والندوب والجروح، بحيث لا يمكن لمن يشاهدها إلا أن يفكر في قنبلة انفجرت، وتوزعت شظاياها في كل شبر من الحي»

ص 12. ويقود تجربة الراوي في التعرف إلى خبايا هذا الحي، وتحويل السرد والذاكرة الذهنية إلى فعل امرأة تتكشف رويدًا رويدًا، وتظل العلاقة معها في حال انكشاف إلى أن تقوده إلى تلك الفتاة خاتم الاكتشاف. يقود تأمل السارد لعلاقته مع هذه المرأة إلى أن يشعر أنه «يتقاسم معها الشبكة التي تحوكها» ليقول عن ذلك: «أذهلتني هذه الحقيقة، لكني أحسست بأن قدري يكتمل معها» ص17.

وقد صبغ الكاتب رؤيته لهذه العلاقة برؤية للمرأة جعلته يسميها «العنكبوت» وتكشفت هذه التسمية من خلال مجيء لفظة الشبكة السابق، لكن السرد لا يجعل ذلك يسير في اطراد تشكله، بل إنه من خلال لعبة التذكر والرجوع إلى السرد نشعر به قبل ذلك حين كان يحكي هواجسه عن هذه المرأة حين قال عنها: «تلك المرأة التي احتفظت لها بتصور مثالي بفعل زيارتي الأولى، لكنها تحولت إلى واقع معاكس لما فعلته ما أن بدأت أكتشف حقيقتها امرأة كعنكبوت تهرم في شبكتها التي حاكتها» ص15، ليخرج من ذلك بحكم عام على النساء يجري على لسانه في الحديث عن تأملاته، حين يذكر علوق العبارة التالية بذاكرته «النساء عناكب ملتهمة وإذا لم تتحرر منهن، لن تستطيع أن تكون أنت وستعيش لمجرد إرضائهن» ص18.

وإذا كان الحديث هذه الأيام عن الرواية يعج بإظهارها المسكوت عنه، فإن صاحبنا في هذه المسردة لم يكتف بذلك فيما يشاهد ويلمس، بل وقف أمام الذات يعريها، ويتأمل لحظات خروجها عن المألوف، ليتجادل

ويقيم حوارًا مع أفكار تجادل الزيف، والقمع، والخجل، فهو يتحدث عن استلقائه على بطنه وقراءته الكتب، ليقول «شعرت أن معرفتي بنفسي تتزايد، فقد أخرج لي قدري حظي التعيس.. مشتت وعاجز وعنيف، يمتزج فيّ العنف بالانفعال، والطهارة بالوقاحة» ص 32. ليتحدث بعد ذلك عن زيف ما تقذف به الكتب، ليقول عن صاحبته «العنكبوت» «معها عرفت أن الحياة أغنى مما تصوره الكتب، عندئذ اكتشفت زيف الأدب» ص33، ليخلص إلى أن المؤلفين «يبنون مجدهم ويخلدون من وهم القارئ الذي يبقى في بيته يقرأ تاركًا الحياة خلف ظهره» تماهى الراوي مع هذه الحالة من الشعور، وراح يقدم عددًا من الرؤى المؤكدة على ضرورة المعايشة والتجربة، وأن صدق الحقيقة من صدق التجربة لنظفر بأقوال مثل:

- القراءة عيش في عالم متخيل، بينما الحياة عيش في عالم واقعي ص33.

- لا مغامرة ولا حكاية تستحق أن تكتب بل يجب أن تعاش ص33.

- أما حينما أواعد امرأة، فقد كنت أدرك كم هي الكتب بعيدة عما يحدث حقيقة ص33.

وبغض النظر عن جسارة هذه الكتل من الأحكام، فإن السارد بإقامته جدلًا بين ما هو مألوف، وما تكتنزه الذهنية العامة من تقدير للكتب، وقيمة ما يكتب، وبين تصوره لقيمة المعايشة والتجربة.. استطاع بذلك أن يقيم

لحمة لسرده تجعل لحظة المعايشة والاكتشاف لحظة عظيمة في تقديم لذة الانكشاف ومتعته، ولذلك كانت الكتابة جريئة في تقديم مرئياتها، وتهيؤاتها، جريئة في تهيئة اللحظة المؤاتية لمعايشة التجربة، وتجلية ما تفيض به.

هذا الشعور، والذهنية الجديدة للسارد التي أخذت تتشكل انسجامًا مع البحث عما تأتي به معايشة التجربة من كشف.. ولد ذلك له المتعة «اكتشفت متعة في كل ما يحيط بي، السؤال الذي شرع يؤرقني هو: كيف أعثر على تلك المتعة؟» ص33، وهنا تأتي المواجهة مع الذات، والحاجة إلى تبديل ذهنية الاستقبال لتلك اللحظة «من أجل هذا السؤال، لم يعد المنطق يفي بحاجتي أو يرضي فضولي، فبدأت كالأعمى الذي شرع يدرب نفسه على تلمس طريقه..» ص 34. ولذلك كان السارد يمتن لتلك اللحظة التي تستعيد الأشياء، وذكرياتها فيشعر بمعايشتها من جديد «فأصبحت أعيش الماضي كما لو كان حاضرًا، أعود إلى مشاهد سابقة من حياتي فأعيشها بدلًا من أن أرويها، أكررها بدلًا من أن أكون منها حكاية متكاملة.. لحظات معلقة أضع فيها موضع الفعل ما يجب أن يكون موضع الحكي..» ص36. وهذا ما يقلب حالة التلقي لهذه الرواية.. فلا تستقبل لفرادة مروياتها، ولا لغرابة حكاياتها، ولا لتعظيم راويها، فها هو راويها لا يثق بحكايات الكتب، ولا يقيم وزنًا إلا للتجربة والمعايشة، ولذلك يصبح المتلقي في حال استقبال جديد للنص، .يتابع التجربة والمعايشة ويقرأ في ضوئها ما تحفل به من متع في لذة الكشف تكون بقدر

قدرة المتأمل على التماهي مع التجربة، والانبعاث من تصورها. ولم يهمل الكاتب صعوبة تصور معايشة اللحظة «أعرف أنني لن أكون مثل تلك اللحظة، ليس مطلوبًا مني أن أعيش أنا مثل أي لحظة، ليس مطلوبًا مني أن أعيش إلى الأبد» ص81.

في هذه الرواية تتجلى فاعلية السفر، وعمقه، حين يؤول من سفر في تضاريس المكان يذكر المشاهدات إلى سفر في تضاريس الجسد، وتشكيلات الروح حين يغوص في أعماق المشاهدات، يستنبئ تاريخها، ويستبطن أحوالها، ويقرأ مساراتها وهذا ما تجلى في قراءة معالم هذا الحي في الرواية، وما صاحب الرؤية البصرية من رؤية تأملية لتلك التشوهات الجسدية، ولتلك الوشوم ذات البعد الثقافي، ولما يأتي على جوانب هذه المعالم من طيور تخطف الزينة، وذوات الألوان الزاهية، لتقيم منها حدائق أمام أعشاشها، وتجعلها لحظة استدعاء لمتعة التزاوج بينها.

(فسوق) وسدرة الفن

حين تهيمن سدرة الفن على نسج رؤية إبداعية لعراك الحياة بأبعادها المختلفة: الحب، حفظ البقاء، صيانة السمعة.. ـ كما في رواية «فسوق» لعبده خال ـ تجد وجهًا مختلفًا، نقرأ فيه: عُرْينا، مواجهة ضغوطنا، فروق الطبقات الجائر، استسلامنا لسدر العادة، ودهس عربات الإلف والغباوة..

وأظن مهمة الكتابة الإبداعية مخولة بجدل ذلك، وصوغ المسارات الحياتية في الحُزم الرمزية التي يستوحيها الكاتب أو ينتجها؛ لأن الكتابة حينئذ تمعن في كشف الرؤية، بالإبحار خلف تجليات الكشف، ومغاليق الحجب، وربط ذلك بالزُمر الإنسانية الكبرى، المختزلة من تراكم وتكثف التجربة البشرية؛ ذلك لأنه ـ كما أعتقد ـ لا يكفي في التجربة الإبداعية الوقوف عند سرد مسارات ما يجري، والتعليق عليه، وفق المواقف الذاتية الأحادية، على النحو الذي ساد في كثير من الروايات، إذ إن ذلك يؤول إلى سرد تسجيلي، حتى وإن أمعن في كشف مناطق مظللة ومخبأة تحت ستار الجميل الَحسن، والجميل، ومداراة العيب، إذ إن كشف المستور والمخبأ، تشترك فيه مثل هذه الكتابات

مع تحريات الأمن، وكشافات الصحافة.. لكن عمل عبده خال هنا ـ كما في أعماله السابقة ـ يجاوز مثل هذا السرد إلى تعانق فني، تتمازج فيه العجائبية بالواقع، والمتخيل بالجاري وقراءة المبدع بقراءة المحقق، والمخفي بالمشاهد والملموس.

في عمل عبده خال هذا، تدخل الضحية «جليلة» الحدث، من خلال الجملة الأولى في كتابة العمل، حين يقول الكاتب: هربت من قبرها!! ومن هذه الجملة نجد أننا أمام لحظة مختلفة، وتكوين مختلف: فالقبر موت، وصمت، ونهاية، وإطباق؛ فهو نهاية حدث، وبدء راحة لكثير من المشكلات، وتعتيم على كثير من القضايا، لكن ابتداء الكتابة بذلك جعل القبر مبتدأ الحديث، ومبتدأ فصول الرواية، مبتدأ إنشاء السيرة لهذه الضحية وتشعبات علاقاتها المختلفة، فيؤول القبر إلى فضيحة، وتؤول المقبرة إلى مسرح حكايات منها تبتدئ، وفيها تقبر، تبتدئ منه ثم يطبق عليها، فلا يرشح منها إلا أجزاء تظل تتنامى حتى تعود إليه لتكتسب من غرابة المنبع وقدًا جديدًا.

تحمل الجملة السابقة تورية من الممكن أن تجعل القبر حياة بفعل نمو سيرتها الكتابية على حوافه؛ حياة هربت من قبرها في الحياة، الذي أحكم الخناق، وشد الوثائق على حريتها واختيارها وعواطفها، ليكون فضاء الجملة المواري هو هذه الحياة التي نسجتها، والحكايات التي امتدت بها، والروايات التي انتهكتها، والأودية التي

جعلت الكتابة فيها، تفضح الستر الموارب، وتكشف الكبرياء المفضوحة، والكرامة الهشة.

اسم الضحية «جليلة» تحمل هذا الاسم ذا الدلالات الفضائلية لتتردى في جبروت الصوت الطاغي، وأحكام العيب، والتصورات الممزقة، المعبأة بخيالات مختلفة منها البريء القاصر، ومنها الممعن في الخرافة ومنها السادر في نشوة التشفي والانتصار.. فيكون ذلك منبئًا بحال التردي الذي يغتال الفضيلة والكرامة، ويجعلها عالمًا لعمل روائي عنوانه «فسوق».

شخصيتان رئيستان في العلاقة مع «جليلة» حرصت الكتابة الروائية على أن تقيم فيهما جذورًا من هذه العلاقة وتشابكها هي: الأب ـ محمد الوهيب، وشفيق الميت، فالأب عاش ضحية حب منكسر، شهد مقتل عشيقته «جليلة» ولم يكن ليستطيع الدفاع عنها، فسرى ذلك ذنبًا في نفسه، وجرحًا غائرًا لم يبرأ منه، سمى ابنته بذلك الاسم «أراد بتكرار الاسم استرجاع حبيبته، من موت مضى بعيدًا، فسمى ابنته بها» ص 26، لكن الحال لم تمض على ما أراد «ليعود اسم جليلة دالًا على الرذيلة» ص26.

أما شفيق الميت، الذي أخفى جثتها، وحفظها في ثلاجة، ليخلو إليها، ويبادلها هدايا المحب، ويناجيها، فقد جدل العمل الروائي حياته من بين براثن الموت، حين جسد الكاتب لحظة سلامته من الموت الذي أودى بأبويه، وحيوات أخر، في انقلاب حافلة كانت في طريقها إلى

المدينة المنورة، حيث يقول الكاتب عن صاحبنا «استفاق محشورًا بين أشلاء الجثث المقطعة والمهروسة، كانت تغطيه ثلاث جثث مقطعة الأوصال ومشدوخة.. ظل متهيجًا في نشيج محموم.. متشبثًا بيد مبتورة وقابضًا على الخنصر والبنصر معًا» ص 29. لنجد أننا أمام شخصية ضاقت عنها الحياة، وابتدأت مقومات وجودها من الموت، الذي تحتفظ منه ببقايا جسد تظل تحمله، لتؤول بعد ذلك إلى المقبرة عند عمه القبار(من المودعين لأحبائهم والمتوشحين لأحزانهم، يحصل على لقمة عيشه.. يتسلل أحيانًا إلى بيت «جليلة» أحس منها بحنو وإشفاق تجاهه، ما لبث أن حال بينه وبينها كبره، فلم يعد يجالسها فاحتفظ لها بصورة ظل يناجيها، طلب يدها فصد، فكان ضحية فوارق الطبقات، كما كان محمود الذي أحب جليلة قبل ذلك..) وحين قبرت جليلة، أراد الاحتفاظ بجسدها فكانت حكاية الرواية التي تجسد لنا حكاية القبر الذي يحتضن حكاية حب موؤودة، وحكاية البحث عن الحقيقة التي تختفي في الحياة، وتنبعث من بين براثن الظلام، وحكاية الضوء الخافت في زاوية مظلمة من المقبرة يكشف حقيقة ما يجري وحكاية التصرفات الحمقاء التي تؤدي بالحقيقة، كما فعل العريف عطية الذي لم يترك تلك الاعترافات، التأملات التي ساقها الكاتب على لسان شفيق الميت أن تتم، حين انطلق لينقل الخبر إلى فئات مختلفة من المجتمع، فيأتون ويقبرون ذلك الحوار الإنساني، كما قبرت تصوراتهم الحقيقة، حتى نهشوا الضحية، ونهشوا أسرتها، ونالوا من عرضهم..

من المقبرة، من عالم الموت نسج الكاتب الحقائق وروى عن الرغبات المنطفئة، والحكايات المدفونة حين نستمع إلى شفيق الميت يقول: «أعيش بين العري، كل شيء هنا يعود إلى أصله، إلى البداية الأولى» ص241، «أول مرة احتويتها بين ذراعي يوم دفنها» ص242، «الآن هي لي، أنا قبرها، وهي قبري» ص243.

مساءلات لـ«القارورة» و«جرف الخفايا»

أمد الكاتبان: يوسف المحيميد، وعبد الحفيظ الشمري، مشهدنا السردي بعدد من الأعمال القصصية والروائية ومنها «القارورة» للأول، و«جرف الخفايا» للثاني، والروايتان تجوسان المقصي، وتستدنيان المهمش، وتجعلان من عوالم الخفاء حضورًا يحدد البطولات، والمصائر، ويخلق الصراعات...

وقد أثار كل منهما في الذهن عدة تساؤلات، سأحاول في الأسطر التالية بلورتها، والكشف عن حوارها مع العملين، أو من كل واحد منهما.

لماذا لم يجاوز كل من العملين لحظة التركز عند لحظة الانتظار إلى الالتحام مع الرؤية الساردة؟

- لقد توقف السرد في كل منها عند لحظة محورية، يصل إليها السرد ويتشعب حولها، أو ينكفئ إلى ما قبلها، فلم تتحرك هذه اللحظة (لحظة كشف الفضيحة) عند المحيميد، و(لحظة البحث عن صقر المعنى) عند الشمري من التباطؤ بالسرد، وتقليبه في تنويعات على اللحظة ذاتها إلى أن تنتهك المسار المغلق، وتفتح أودية للسرد، تعانق

فيها تلك اللحظة تقلبات الأجواء المحيطة بها، فينفتح السرد من أسر تلك اللحظة وأقفالها التي تتكرر هنا وهناك.

لماذا تطغى مسألة تأويل الكاتب على تأويل القارئ؟

ـ كلا الكاتبين له حضوره الكتابي، وثقافته، وبراعته في الكشف والتعليل، وقد كان حضور ذلك في عمليهما واضحًا، وأحسبه طاغيًا على تدفق الفعل السردي، وسكب الأحداث في بؤره، مما يجعل السرد يعود على نحو مختلف نمطيًا إلى مشابهة مع ذلك الصنيع الذي كانت الرواية التعليمية في صياغة الحدث وفق الرؤية الجاهزة، فحين يعلق السارد على وجود اسمين لمنتهك عذرية «فاطمة» بقوله: «كل شيء في هذه المدينة يحمل نقيضين، كأنما هي ذوات انفلتت إلى شظايا، في داخل كل شخص شخصان أو أكثر...» القارورة ص 119. نجد هذا التأويل يعتقل امتداد رؤية القارئ، ويفرض عليه مساحة من التأويل، تتأكد حين يقول: «لم يكن معيض يخفي اسمه خجلًا بل هو يواري ذاته الحقيقية عن الناس». فقد كان هذا التصريح التأويلي موقفًا للسرد، ومنحيًا لذة الكشف التي كشفها السرد فيما بعد، حين كشفت الضحية لعبة الاسمين أمام التحقيق... وكان انسياق السارد مع هذا التأويل مقحمًا لتأويل العباءة السوداء المطرزة الحواف التي ترتديها الضحية.. بينما يعد ذلك جريًا مع العادة الاجتماعية التي تحيل العباءة إلى لباس شهرة مطرز. ومثل ذلك ما يأتي

من مونولوغ السارد، حين يتابع جلسة التحقيق مع فاطمة، و«منيرة الساهي» (بطلة الرواية/ الضحية فيما بعد) التي تشارك في ذلك من واقع مسؤوليتها أخصائية اجتماعية، حين يقول: «... بينما أنامل منيرة الساهي لا تكف عن التلصص إلى ما تحت نقابها، وهي تكشط دمعة ساخنة تنزلق برعونة، دون أن تظن لو ظنًا أنها في نضجها قد تتورط بعد سنوات مع رجل آخر له اسمان! علي الرحال، وحسن بن عاصي... ثم يمتد ذلك التأويل إلى أن يُقَرِّع الضحية «منيرة الساهي»، قائلًا لها: «ألم يكن العرب قديمًا يتراجعون عن سفر أو مهمة أو ما شابه، وهم يستدلون على ذلك بالعلامات!..» القارورة ص 121. ففي هذه الحال تأتينا سبحات السارد في عقد المشابهة بين الموقفين، موقف معيض مع فاطمة، وموقف الرحال مع منيرة، وكأن القارئ لا يستطيع ذلك. ثم يأتي ربط ذلك بالعلامات عند العرب مقحمًا لثقافة لا تشابه علامات ذلك الموقف.

ويبدو ذلك أحيانًا في استرجاع البطلة للمواقف حينما تستعيد أحداثًا عرفها القارئ، على النحو الذي صنعه الكاتب في الفصل «39» الذي تبدؤه الضحية بالقول: كل شيء كان مكتوبًا، ليعيش القارئ لحظة استرجاع لعناوين الأحداث السابقة، تأتي في صياغة ندب متوج بكلمة «كان مكتوبًا».

ويأتي التأويل الذي يكشف غرابة مدينة «جرف الخفايا» عند الشمري متخللًا السرد، وخارجًا عن مقولات الشخصيات وتصوراتها أحيانًا كثيرة، ينطق به الكاتب مرات

متكررة مثل قول الكاتب «.. وعلى هذه الشاكلة يتندر عِليَة القوم وسفلته بأمر جرف الخفايا وأهله، بل إن المدى مفتوح أيضًا لأن تقول حتى البهائم فيها ما تريد لأن هذه المدينة تدير أكتافها عن الكل لتمارس طقوسها التي هي غاية في الغرابة..» جرف الخفايا ص 90. ليستمر بعد ذلك هذا الجهر من السارد بتصوره عن المدينة على مدى صفحة كاملة (91)، ليأتي إلى الصفحة التي تليها، ويعدل من طريقة ذلك ليؤول إلى مونولوغ على لسان «المداوي» في صفحة كاملة، وكأني بالسرد هنا متوقف أمام غرابة هذه المدينة، وقسوتها، وتناقضاتها، لا ينمو بالأحداث الدالة على ذلك، مستغنيًا بلغة الخطاب الصريح أو المستنبط من حديث الشخصيات إلى ذواتهم... ومن ذلك قول الكاتب: «مدينة (جرف الخفايا) مؤهلة لأكثر الأوقات قسوة ودموية وشراسة، طالما أن هؤلاء لا يحسنون سوى اللجاجة والغلظة والزجر.. تلك التي تتراءى طوالها على هيئة صدام حاد بين حرس الفضيلة وبعض المتسوقين.. حينما اعتدت (فرقة طمس ذات الأرواح) من جماعة لحيان الأجرب على قميص طفل يحمل صورة لكلب عربي مدلل..» ص 112، فيأتي الحدث وكأنه تدليل على المقولة التي تسبقه، ويأتي أيضًا مفردة من مفردات الأحداث التي تتجاور في سياق عرض حياة، ومغامرات أفراد «عرين السباع».

وأحيانًا نجده يقيم الشخصية في مكان، لتتحدث بتلك التقارير والتأويلات المتعمقة التي تحيل على مهارة الكاتب في الحديث المباشر قبل أن تحيل على نقل ذلك إلى حركة

أحداث، وصراع شخصيات، وتداخل عوالم وأفكار.. وذلك على النحو الذي صنعه الكاتب طوال الفصل التاسع.

لماذا لم يكن المكان/ المدينة التي كانت مسرح الحديث عند الشمري محددًا باسمها خصوصًا بعد أن عرفنا صفات أحيائها، وجبلها، وكونها من ذوات المطار الإقليمي لا الدولي..؟ هل القارئ بحاجة إلى هذا الخفاء؟ هل أقنعنا العمل بضرورة الخفاء؟ هل مساحة البوح غير كافية لأن يصرح باسمها؟ خصوصًا أننا نعايش الآن أفقًا حواريًا منفتحًا، فعلى سبيل المثال نجد شوارع الرياض، وأسماءها حاضرة وصريحة في رواية «القارورة» على الرغم من تتبعها لمناطق العتمة، والتسلط، والخداع...

لماذا لم يجس المحيميد مناطق لم تدونها الذاكرة، في سرده عن بعض الأحداث التي عايشها كثير من متلقي روايته، فرأوا أن استرجاعها لم يجب عن فواصل مسكوت عنها فيما ظهر من تلك الأحداث، كما هي الحال في استرجاع حادثة تظاهرة النساء اللاتي قدن السيارات بالرياض.. فلم يكشف السرد التخطيط للتجمع، وسر اختيار ذلك التوقيت، ولم يشر إلى الموقف الرسمي الذي رشح في تبني التلفزيون لمقال للقصيبي حول ذلك عقب نشره الأخبار الرئيسة، كان يدعو إلى التريث في طلب التغيير بلغة هادئة، ومذكرًا باستجابة الأحوال لتغيرات رفضها المجتمع في البدء ثم أذعن لها.. وذلك عقب صدور الفتوى التي قلبت سياق الأحداث، وأحالت الأمر إلى موقف ديني...

لقد كان في إعطاء السرد مداه في التخيل والتوقع طريق إلى الكشف عمّا خفي عن حركة الذاكرة العامة التي التقطها السرد، حتى ولو لم يصب ذلك التوقع كبد الحقيقة، لأن الإصابة ليست مهمة، وإنما يظهر تجليه في خصوصية المعالجة، وحدس الاستبصار، ومحاولة الكشف عبر إعادة صوغ الحدث، والعودة إليه بذاكرة سردية تدخل في بواباتها مستجدات المسافة الفاصلة بين زمن الحدث وزمن السرد.

تناثر الجسد في فضاء الضياع
«قراءة في رواية (فخاخ الرائحة)»

تقتحم «فخاخ الرائحة» عالم شخصية طراد الذي يتكرر عليه النفي والإقصاء من فضاء الصحراء، إلى المدينة.. إلى الضجر والقلق إلى الهروب من هذه المدينة.. فتقحم القارئ في سردها الذي يتواثب بين حلقات الزمن طردًا وعكسًا، ويتشاجر بإيراد الحكايات التي تتوالد من مواقف تتصاعد أحيانًا، وتجبر على التصادف أحيانًا أخر... لكن ذلك التواثب والالتواء يشكل بطلًا آخر للسرد يتكون من هذا الحدث، وذاك، ومن هذا الموقف، أو تلك المطاردة، لينجبس من علاقات عالم السرد، فيتراءى في ذلك الجسد الممزق، المعتدى عليه، الجالب للسخرية، المنفي بسببها، الذي يجعل الذات تنكفئ عليه، تسجنه، بل تلعنه وتسخط عليه، وما يصادف ذلك من مواقف السلب، واغتيال الذات، واسترقاقها.. ويلحق بذلك اغتيال العلاقة بين الذكر والأنثى، فيخرج ما بينها إلى النفي والضياع..

ذلك هو العالم الذي وضعتنا فيه رواية «فخاخ الرائحة»، ليوسف المحيميد، في مداراته.. يقيم تواشجًا وتواصلًا بين المنفيين.. وتسلطًا متتابعًا ومتآزرًا من عالمهم

الذي يغتالهم ليستعبدهم، وينفيهم ليبرأ من الالتصاق بنفيهم..

تبدأ الرواية بوضع الجسد الناقص، جسد طراد، أمام التعامل اليومي، كان يخفي نقص جسده، الذي كان يشي به ذله وانكساره مما جعله يتهيأ لأن يشكله موظفو الوزارة في هيئة مهرج يتسلون به في لحظات سأمهم وضجرهم.. إلى أن تأتي لحظة يسقط فيها أرضًا، فيلذ فيها لأولئك أن يكشفوا سر الشماغ الملفوف بإحكام على أذنيه، فيتمكنوا من ذلك بعد أن حاول أن يضم يديه على أذنيه دون جدوى، فيهتك السر المفضوح، ويظهر الجسد الناقص ليدخل عالم النفي والإقصاء والسخرية المرة فيؤول من كيان حي إلى تندر ساخر مقرونًا بلوحة فان غوخ..

ومن تجارب النفي والإقصاء لطراد، ومحاولة مغالبتها، يفرح بأن ينال اهتمام امرأة، فيقع في حبائل الحب، ويظن أنه صاحب قرار وإرادة، فيمضي مع نداء جسده وجسدها، فيعتدي أخوه على الثمرة، وينزعه من هذه العلاقة، بدعوى عدم أصالة المرأة، فيرضخ لتهديده، فيقصى عن ثمرة جسده، فلا يلقاه إلا مصادفة وهو لا يعرفه، ولا يلقاه إلا أوراقًا في ملف ضائع..

أذن قُطعت، وعلاقة وئدت، وجسدان منفيان أحدهما عن الآخر، وجوس في الذاكرة، وتقليب في ملف ضائع، وحوار وتجاوب ومصادقة مع خصي، ذلك ما تبقى لطراد في رحلة الشقاء الجسدي والعذاب الروحي، ليحكي

المحيميد من خلال ذلك اغتيال إنسانية الإنسان في تشكيلات متصاقبة.

* جسد يغتال بفعل الجوع، والحاجة إلى الزاد، والقيام بمغامرة السطو على القافلة.

* جسد يغتال بفعل طمع الطامعين في بيعه وتقديمه للأثرياء ليسخروه لخدمة بيوتهم، آمنين على نسائهم.. ضامنين وداعته.. ويكون الجوع هو الذي رماه، ورفاقه في كمين المغتالين..

* علاقة حب تغتال، وتقطع قسرًا عن ثمرتها بفعل الحرص على النقاء وسلامة الأصل..

ثم ينشأ عن ذلك:

* تهكم، سخرية مرة، مصادقة للرصيف، طلب الخروج إلى الجحيم..

* استعباد واسترقاق، حتى إذا جاءت الحرية لم يجد عملًا، فيتشبث بعمل الشاي والقهوة استبقاء للحياة.

* ولادة مقصية، تشوه في الجسد، طفولة في ملجأ، اعتداء على هذه الطفولة، وقبلها خلعت عنه فور إلقائه أمام المسجد..

في هذه العلاقات التي تتكون في فضاء الضياع واستدعاء الذاكرة، يأتي سياق هذه الأحداث متماهيًا مع حالة التشرذم والتمزق العاطفي، والتأزم النفسي التي يعايشها شخوص هذا السرد، يجمعهم نسب الحكي

والذكرى، ويؤالف بينهم حنين التشرد، وشكوى الحال.. وكدت أن أؤاخذ هذا العمل بالجنوح إلى المصادفات، لكنني حين أمعنت في حالة الضياع التي سببها انتهاك الجسد، وجدت أن المصادفة أمر له وظيفته البنائية في النص، إذ اقتلع هؤلاء حين أنهكت أجسادهم، وضاق تعريفهم، وكانت فضاءاتهم هي فضاءات الضياع، يلتقي توفيق طراد، ثم يعرف بعد ذلك أنه أبو لوزة... يلقى طراد ملف اللقيط، وما به من معلومات عن مكان الالتقاط، والحال التي وجد عليها وهو مفقوء العين، فيمضي في التخيل لو كان طراد عبد الإله، ولو كانت صالحة هي صاحبته..

فيتماهى القارئ في قراءة هذا التخيل الذي أوحى الكاتب لنا بأن ما كان يتخيله طراد هو الأمر ذاته..

يتذكر طراد حكاية توفيق عن البستاني الذي يذكره طراد حين كان حارسًا لبوابة القصر، وما كان يحكيه عن الطفل الذي جيء به من الملجأ ليتربى في القصر، ولكن النحس حال دون أن ينال ذلك النعيم، فعاد إلى جحيم الملجأ. ولكنه لا يتذكر ذلك.. ويصل الكاتب ذلك بغموض المدينة وغموض أعدائها.. (ص111).

ومن الفضاءات التي يكوّنها النص فضاء التباين بين:

● **البادية والمدينة**

فضاء الصحراء على اتساعه وغموضه يتجلى في النص معروفًا لطراد: «كنا أنا ونهار مثل سباع البر، نشم

الطرائد عن بعد، وننقض عليها ببراعة. كنا نعرف الصحراء مثلما يعرف الواحد منا كفّه» ص 67. «لكن لعنة المدينة التي لا تختلف عن الجحيم، أنك تكافح ضد أعداء لا مرئيين، أعداء، لا يمكن أن نراهم بالعين المجردة، فهل يمكن أن نكافح ضد حطب جهنم التي تأكل أخضرنا ويابسنا؟؟» ص 111 ـ 112. وكان هذا يتسق مع التكوين النصي لشخصية نهار، إذ كان في البادية، فارسًا، مقدامًا بينما جار إلى المدينة مختبئًا في عمامته التي تلف جسده الناقص.

● **علاقة طراد وصاحبته وعلاقة بنت العطار**

بنت العطار تختلق لها الأسطورة لتحميها من الألسنة، وتخرسها، فتحضنها شهوة القمر عن الشاب الذي كانت تخفي صورته لديها.. بينما يقصى طراد بسبب سطوة القبيلة عن حبه الذي ضاع..

● **فضاء الهدف المعلن والفعل الخبيء**

وهذا يتجلى على أنحاء منها:

ـ فعل الحج الذي تناقضه أفعال التسلط، والجشع.. فالمجلوبون يلبسونهم ثياب الإحرام.. حتى إذا نزلوا جدة كان بيعهم..

ورجال القافلة وآمرهم يترفعون عن تلويث أيديهم وهم حاجون بقتل نهار وطراد، ويستبيحون لأنفسهم تركهم مدفونين مقيدين في الرمال للسباع..

ـ كنز الحلواني، الذي برر به غناه الفاحش، حيث أشيعت حكاية عثوره على كنز، وقام بعرض تمثيلي لذلك.. بينما كان ثراؤه مما يقبضه من ثمن الرؤوس البشرية..

ـ تماهى ما سبق مع أفعال الخديعة:

وذلك في خديعة توفيق بالشعراء، ليكون في قبضة الجلابة، ثم خديعته بالمخدر لتغتال رجولته..

وإزاء فضاء التباين هذا، كان هناك فضاء التوافق الذي أشرنا إليه سابقًا، في فضاء اغتيال الجسد، وفضاء الضياع، والموافقة بين تسلط الذئب والقط على الأذن والعين، وتسلط الإنسان على حرية الإنسان، ورجولة توفيق، وتسلط فكرة القبيلة على الحيلولة بين طراد وعشقه..

ويؤخذ على السارد تدخله أحيانًا لكشف مثل هذه العلاقات، وذلك في مثل الجمع بين فخاخ الرائحة، والتسلط على أعضاء الجسد، ومسألة الحج.. وغيرها..

إذ إن ترك ذلك للقارئ يحفزه على إعادة صوغ ذلك التلاقي، وعقد لقاء بين فضاءات أخرى لا يحددها السارد..

موجات تصورات الحياة والموت في رواية «الطين»

تصطفي روايات عبده خال الموت في عالمها الروائي،كما في رواية «الموت يمرُّ من هنا» ورواية «مدن تأكل العشب»، حيث في ذلك العالم جميعه عالم الشقاء، وتتبع منافذ الضوء عبر الشوك، والأحراش، ومضائق الحياة، وستور الظلام، ومدافن الأحياء.

وإذا كان الموت متربصًا بكل أمل، وكل مقاومة للجبروت في قلعة الوادي، واليأس في لقاء القربى، والتئام أواصر الرمم، ويتجاسر ويتطاول في عوالم «مدن تأكل العشب»، فإن الموت في هذه الرواية يأتي مهادًا لعوالمها، وحياة أحداثها، فهو قرين الطين الذي تنبع منه الحياة، فكان تتبع سيرة هذا الذي قذفت به الأفكار والرؤى إلى رأس الدكتور حسين مشرف أستاذ علم النفس بالمستشفى العسكري، كان ذلك قراءة لوجه الحياة من وجه عالم الموت، وقراءة لعالم الموت في عالم الحياة، ووقوفًا على الحيوات المتوهجة، والرغبات المشتعلة وهي تحاصر بسياج الغناء والموت، وقراءة للحياة وهي تتجسد من رحم الموت..

كان ذلك التقلب بين حالين استدناء لتقلبات الحقائق، واستبصارًا بالأسرار، والمدافن التي تحيط بالإنسان.. وقراءة لتبسيط الحقيقة الظاهرة في ضوء الأسئلة والبحث..

تبدأ الرواية بهذا الإهداء:

أمي:

منذ أن رحلت لم أرك بتاتًا..

أنا وحيد من غيرك..

كلهم يقفون للنباح في طريقي، وابنك الصغير،

نسي الدمع، وهو ينتظرك

فكيف يتخلص من كل هذا النباح؟

ولقد ألفنا أن يكون الإهداء من الكاتب، فهل هذا الإهداء كذلك أو أنه إهداء البطل؟..

لو كان إهداء البطل لكان إهداء مختلفًا، ولكان تقمصًا من الكاتب لحياة شخوصه وعوالمهم الروائية، وإظهارًا لحالة الكتابة وهي مدينة في إنجازها لتلك الحيوات التي أطاعته، وتشكلت في منجزه الكتابي..

إذ إن المؤلف في العادة يهدي مؤلفه، بينما هنا جاء الكاتب متماهيًا مع أحداث الكتابة، تاركًا الكلمة لها، تاركًا القارىء يقف على فعل الإنسان المكتوب، الذي نعايش تصوراته وأحلامه، وانكساراته في هذا الأفق الكتابي..

ويؤكد هذا الاحتمال قول البطل: «آه! الخسران المبين لمن يكون وحيدًا في قوم يتجمعون كخلايا النمل ويقرضونك واقفًا.. لو نفذ أخي قبل أن تلفظ أمي أنفاسها لربما استطعت أن أقف متوازنا» ص 171.

يأتي هذا المريض المنبعث من عالم الموت ليسرد الحكايات المتداخلة على طبيبه الذي يتجاوز الأعراف السائدة في نظرياته الطبية ليمعن في الإنصات إلى هذه السرديات التي تداخل تصورات البطل عن حياته، أسرته، قريته، أحداثها، أحداث عالمها.. لتكون عالم هذا السرد الذي يواجهنا باكتشافاته من واد لا يجد أذنًا صاغية في عالم الحياة المبرمج في إطار العقل والحياة، والمنغلق عن عالم الجنون والموت.. حيث يأتي هذا السرد ليفتح بوابة العقل على ذلك العالم، ويدين الحياة بمقولات الموت.

حين يواجهنا سارد الطبيب النفسي حسين مشرف بما واجه به طبيبه قائلًا: الرواية (ص 15).

للتو عدت من الموت

أذكر هذا جيدًا..

ولست واهمًا البتة..

فإن الرواية تحمل انقلاب الحياة، لتصبح الموت الحياة، لنصبح في هذه القراءة التي تجلس الحيّ الميت مع الطبيب، وتجلسنا مع متابعة هذه الحكايات التي تداخل انقلابًا تواجهنا به.. ليكون ذلك سرًا يؤرق البطل، وقائدًا

إلى معرفة الحقائق في وجهها الآخر عبر تنامي ذلك الخيط الفلسفي الذي يشهد انكسار الحقيقة في عالم الواقع.. فهو يعيد هذه الحقيقة في ص 215 قائلًا: للتو عدت من الموت.

أذكر هذا جيدًا..

لست واهمًا البتة. ليقول بعد ذلك، بعد أن عجز عن ملاءمة ذلك لواقعه وحركته ومع من يعايشه.

«لم يدع أحد أنه مات وعاد، أنا أدعي هذا، ولست كاذبًا في ذلك» ويمضي في قوله وكأنه يأتي ليقنعنا نحن الذين نتلقى حكايته؛ بالوجه الآخر للحقائق، وباختلاف الحقائق وفق صنع الحقيقة، التي تغيب عنها الحيادية بفعل الموروثات التي تؤثر في رؤيتنا، يقول: «فنحن نتباعد في فهم الحقائق، ولكل منا مفهومه للحقيقة المجمع عليها، قد نختلف في أمور طفيفة أو عظيمة، حول تلك الاختلافات التي نصنعها، نحن نصنع حقائقنا وفق موروثات تؤثر في رؤيتنا، وتثبيت دعائم الحقائق المطلقة».

ثم يأتي ليرى الموت في حركة توهج الحياة، في العشق، وفي البحث عن الجاه والمال ليقول: ص216.

«أنا وأبي نتبادل الموت»

ثم يشرح معنى ذلك الموت قائلًا:

«هو ميت خارج حلم لم يتحقق.. وفي كل محاولاته للوصول للوهم الذي عشعش في مخيلته يسقط من حياته غير المستطابة ويواصل حياة ميتة خارج أحلامه»

ليقول بعد ذلك متعاليًا مع هذه الرؤية للموت:

نحن لا نحيا في الحياة بل نموت فيها.

ليشرح هذه الجملة بشواهد من حركة العشق، في المرأة، في المال، في العادة، في الأبناء.. «حيث يتحول المعشوق إلى بؤرة نفني ذواتنا فيها، وخارج هذه البؤرة نشعر بمرارة الحياة وعدميتها، وتتحول حياتنا إلى نفس يصعد ويهبط من صدورنا بينما الذات مقبورة في المفقود الذي يمثل الحياة لنا، وهذا موت لا نعترف به كالموت الذي يذوب فيه الجسد» ص 216، 217.

وحين يستمر السرد إلى هذه الصفحات التي تجاوز نصف السرد، وهو لا يزال يردد جملته، ومقولاته في سبيل الإقناع بهذا الانقلاب الذي تبدأ منه الرواية «الحياة من الموت»، وظلها الذي يضحي فيه أبوه بقيم الحياة في سبيل الوصول إلى حياة من النمط الذي يتصوره في الجاه والمال.. حين يكون ذلك تكون الحكايات التي استدعتها الذاكرة، وتقلبت بها بين حركة القرية في علاقاتها الاجتماعية، في مواجهتها للكوارث، في سوقها، في علاقتها مع متغيرات الأحداث السياسية.. عاجزة عن أن تقدم ذلك في حركتها، وفي وجودها الحدثي، وهنا تأتي التقريرات النابعة من الرؤى لتعرض هذه الحقائق وتشرحها.. بل إن الكاتب بعد ذلك ينقلب عن السرد الذي انداح في خروج القرية بغير هدى، ومن حكاية السارد عن أمه وأبيه، وحالة الموت التي يتصور أنه انبعث منها.. ليختصر ذلك

ويعود به إلى البدء الذي انطلقت منه حركة السرد المتمثل في حالة مرضية تعرض على طبيب نفسي.. لا يتعامل معها وفق منطق المرض والعلاج الجاهز، بل إنه يتماهى مع الحالة ليكون هذا السرد، الذي تأتي بعد ذلك الاستشارة حوله وتلقى الردود على أن ذلك حالة مرضية، وحالة استثنائية، بينما السرد كان يجاهد على أن يرينا في ذلك وجهًا آخر للحقيقة.



تحولات الرواية

في المملكة العربية السعودية

في عصرنا الحديث عايش الإنسان عالماً غير واضح المعالم، يشوبه الغموض، وتكتنف العيش فيه الصعوبات من قسوة التسلط، وقيود الحريات، والتزاحم على موارد الحياة، وتحقيق الوجود.

وكانت كتابات المبدعين الروائية محاولة من كل مبدع لبناء عالم يتحقق فيه التئامه، عبر رحلة من التشظي والقلق، ووجد المبدع أمامه العالم، فأخذ يسارع على اللحاق به واقتناصه، وانتقاده ، وفض مشكلاته، فكانت هذه الملاحقة، وهذا الوعي بحركة العالم، والرغبة في إقامة عالمٍ متوزان عبر حركة الكتابة السردية منبئة عن تنوعات في البناء الروائي.

العالم يلهث نحو آفاق يتبدل المنشود منها يوما عن يوم، مما ولد غموضا في حركة العالم ،ومواجهات متجددة، تقتضي تقوية طاقات مناسبة، مما جعل الروائي في حالة خلق متجدد لبنائه الروائي، ولذا كانت متابعة البناء الروائي مفضية إلى التأمل في كيفية تشكيل تلك المواجهات وإقامة العالم المتوازن وتحويل ذلك إلى رؤيا لها دلالاتها التمثيلية في كل تشكيلة بنائية .

ISBN 978-614-404-381-3

